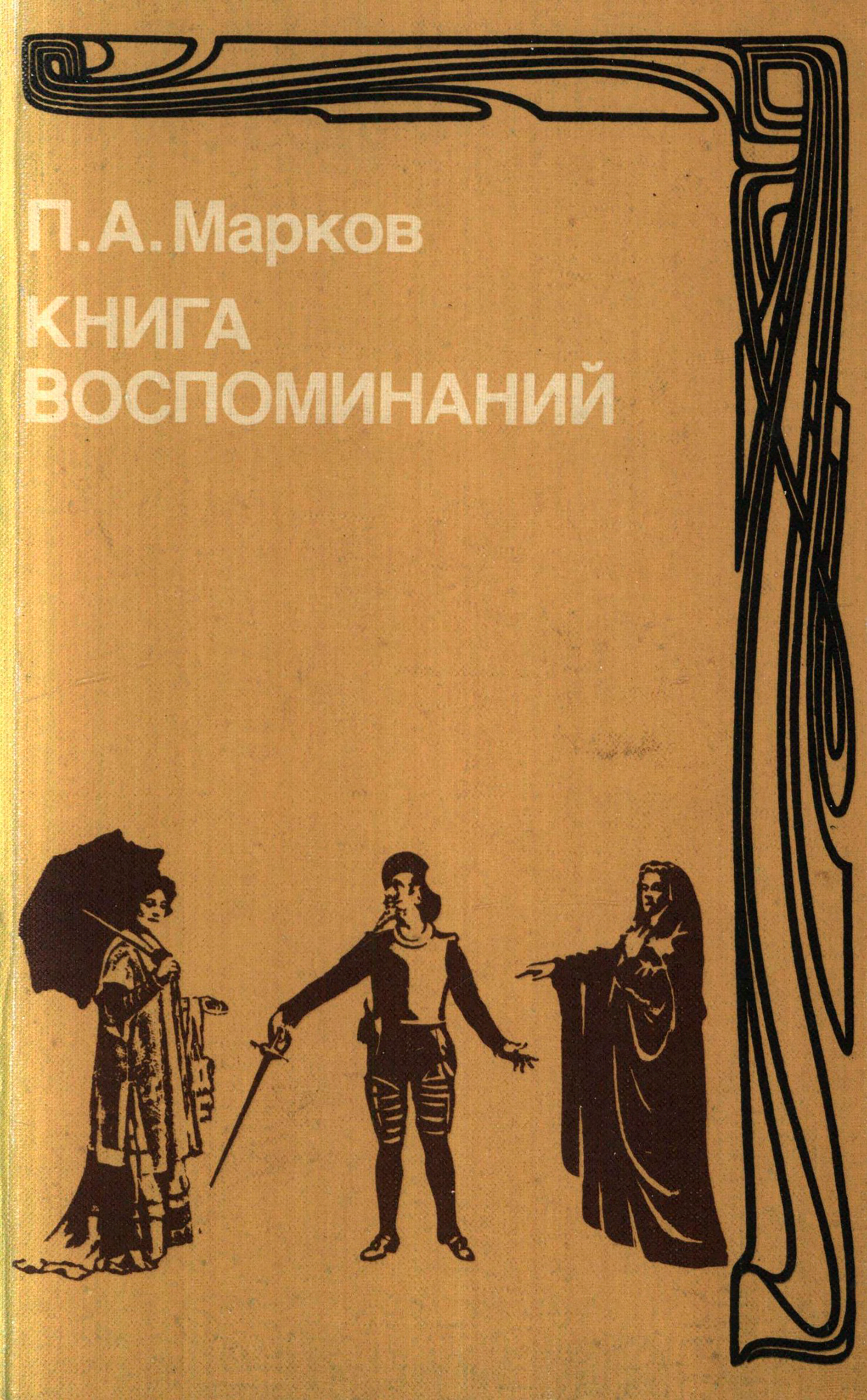


П. А. Марков

КНИГА ВОСПОМИНАНИЙ

Вообщем же спектакль оставил в общем определенно отрицательное впечатление.

Грузины певцы: Г.А. Баланов, В.В. [illegible], И.С. [illegible], Г. [illegible] пели по-грузински, остальные по-русски.

Вдобавок была ужасная постановка, несрепетированность, и это почти превратилось, сделав бы честь лишь [illegible] театру, [illegible] „[illegible]" и „[illegible]"!

Само исполнение и пение тоже не оставило благоприятного впечатления.

Лучше всех пел и, пожалуй, играл И.С. [illegible] (Рикард). Он великолепный голос держит превосходно. Он легко и свободно берет высокие ноты и очень недурно играет.



[illegible] раскачивался на сцене, [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

Из слушавших лучше всех А. И. Нелидов. Он

[illegible] француз.

В. И. Михайлов, начав хорошо, сбился на шарж.

[illegible] [illegible]. [illegible] [illegible]

[illegible], [illegible]. [illegible], [illegible] и [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] его

[illegible] и [illegible] [illegible]. Видимо, роль

[illegible] в [illegible]... [illegible] В. И. Михайлова.

А. В. Рубинштейн (Мира) не дает [illegible]

[illegible], не дает аристократки; [illegible] – [illegible].

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

Очень хороши декорации по эскизу С. А.

Виноградова.

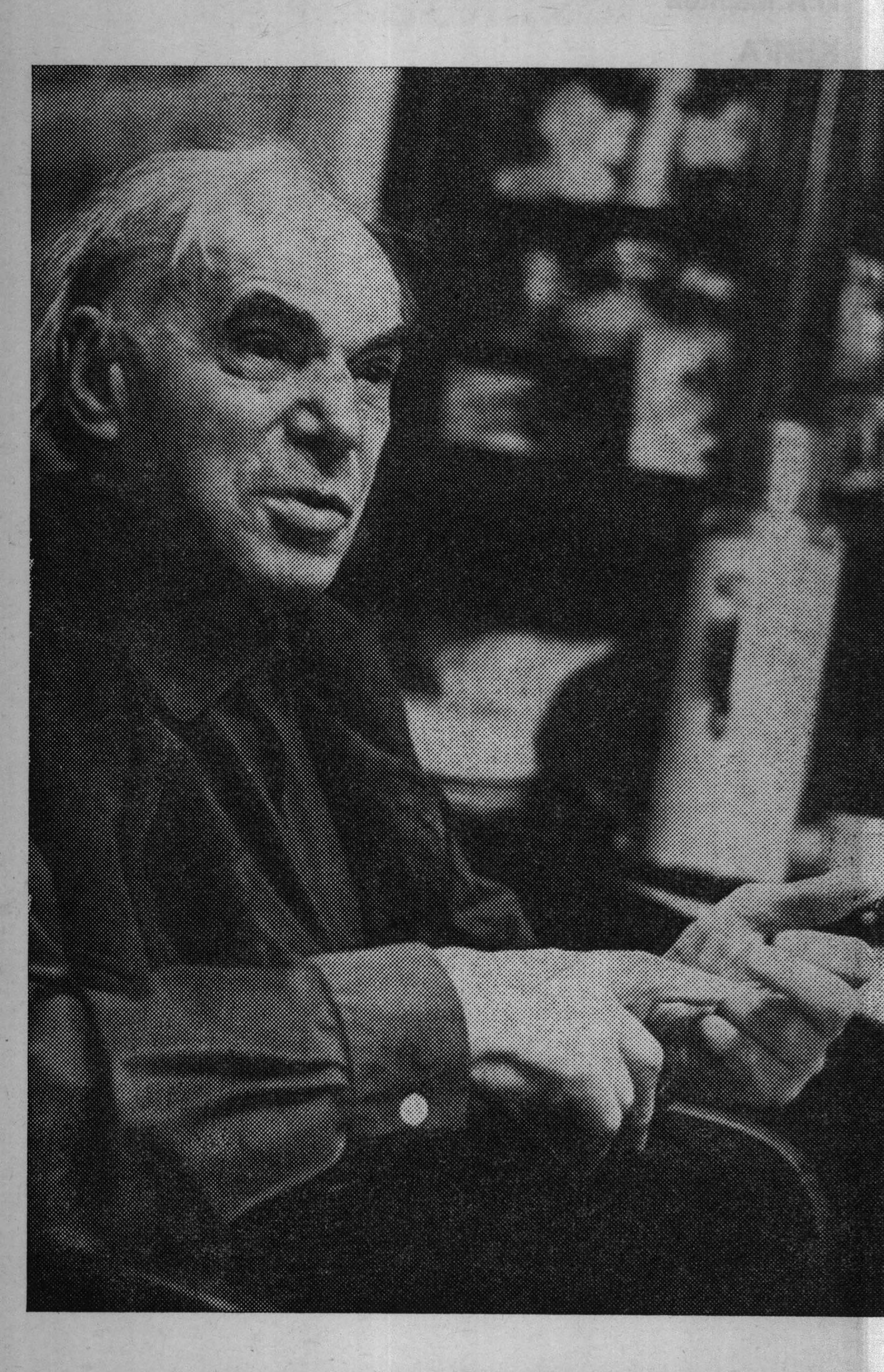
Н. И. Нелидов удивительно неверно поставил

[illegible] У графини в Отервиле [illegible] годы; [illegible]



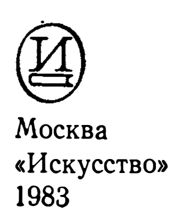
П.А. Марков

КНИГА ВОСПОМИНАНИЙ



П. А. Марков

КНИГА ВОСПОМИНАНИЙ



Москва
«Искусство»
1983

ББК 85.443(2)
М 26

Предисловие *А. О. Степановой*
Общая редакция *О. М. Фельдмана*
Составление *З. П. Удальцовой*
Послесловие *А. А. Михайловой*

М $\frac{4907000000-003}{025(01)-83}$ 95-83

В нашей богатейшей театральной литературе книги Павла Александровича Маркова, одного из крупнейших теоретиков и практиков советского театра, давно заняли выдающееся место.

Свидетель многих важнейших театральных событий, Павел Александрович не раз говорил о том, что в области театра, в отличие от литературы или живописи, жизнь художественных традиций значительно осложнена тем, что мы, актеры, и наши зрители лишены прямых, непосредственных впечатлений от созданного нашими предшественниками. Мы сквозь всю свою жизнь несем в памяти искусство наших отцов, но уже те спектакли, которые когда-то волновали дедов, существуют для нас лишь как легенда. Между тем каждому из нас необходимо живое ощущение тех великих достижений, которые, уйдя в прошлое, надолго определили дальнейшие пути театра.

Павел Александрович обладал прекрасной способностью точно и ясно раскрывать природу сложнейших театральных проблем, освобождать их скрытое зерно, и потому его книги позволяют ощутить подлинные масштабы и сущность тех центральных явлений театральной истории первой половины нашего века — и прежде всего творчества К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова,— без понимания которых невозможно продолжать плодотворное строительство нашего театра.

Марков пришел в Художественный театр в один из переломных моментов его истории. Именно ему принадлежит важная роль в приобщении МХАТ к революционной современности. Именно ему второе поколение МХАТ, к которому принадлежу и я, во многом обязано своим творческим самоопределением. Ведь «Дни Турбиных», в которых впервые заявили о себе молодые силы и которые стали своего рода «Чайкой» нового, советского МХАТ, во многом обязаны своим появлением на сценических подмостках инициативе и энергии Маркова.

Павел Александрович с необычайной зоркостью умел видеть то новое, что входит в искусство. Но он не только видел. Он помогал входить в искусство свежим силам, новым поколениям. Помогал своими редкими по глубине и точности анализа статьями и книгами. Помогал практически — всей своей работой в театре.

Как и вся деятельность Павла Александровича, его последняя книга, которая выходит в свет, когда ее автора уже нет среди нас, раскрывает смысл и богатство тех важнейших театральных традиций, которые определяли силу нашего искусства. В этом сборнике рядом с главами неоконченной Павлом Александровичем книги воспоминаний, написанными покоряюще светло, мудро, уравновешенно и свободно, собраны статьи, не вошедшие в публиковавшийся ранее «Дневник театрального критика» и, наконец, не предназначавшиеся автором для печати юношеские театральные дневники, которые он вел, когда еще лишь мечтал о деятельности профессионального критика. Каждый из этих документов вводит в гущу отшумевшей театральной жизни прошедших лет и позволяет яснее и ближе узнать замечательную личность их автора, цельность и последовательность его театральных и жизненных позиций.

А. О. Степанова,
народная артистка СССР,
Герой Социалистического Труда,
председатель Комиссии
по литературному
наследию П. А. Маркова

История моего театрального современника

Главы неоконченной книги

Глава первая

Первый в моей жизни спектакль я видел в Туле, в возрасте шести лет. По дороге в театр я волновался немыслимо. Зрительный зал мне показался неимоверно длинным. Занавес по обычаям того времени поднимался, а не раздвигался. Я был уверен, что спектакль будет разыгрываться на фоне нарисованного на занавесе пейзажа,— и ахнул от восторга, когда красивая стена полезла вверх, неожиданно обнаруживая большую спрятавшуюся за ней комнату, населенную людьми.

Шли два небольших водевиля — «Заколдованный принц» и «Женское любопытство». «Заколдованный принц» по фабуле несколько напоминает пролог из «Укрощения строптивой» (проделки со Слаем): какого-то молодого захудалого портняжку в насмешку делают принцем, и отсюда возникает цепь приключений. Помню до сих пор скромный, скупо обставленный павильон, изображавший бедную комнату простачка портного. Его приносили туда спящим уже после того, как он побывал принцем, и бросали на ободранную кушетку. Вместо того чтобы предаваться веселью, я искренне жалел обманутого портняжку в коротких штанах и чулках.

«Женское любопытство» запомнилось больше. В пьесе участвовали трое: граф в длинном застегнутом сюр-

туке и высоких лаковых сапогах с бантами; нарядная служанка в коротком платьице и чистеньком фартучке и слуга. Сцену, на мой детский взгляд, на этот раз обставили роскошно: пышные кресла и диваны, дорогие часы; центральное место занимала тумбочка с таинственной вазой, плотно прикрытой белым полотном. Граф приказывал служанке не проявлять излишнего любопытства и в особенности строго запрещал заглядывать в эту вазу. Служанка, разумеется, не могла утерпеть и, оставшись одна, боязливо оглядываясь, снимала покрывало — из вазы выпархивала, к полному моему удовольствию, живая птичка. Она летала по сцене, служанка тщетно гонялась за ней, а появившийся граф убеждался, что его приказ нарушен, и очевидная мораль торжествовала.

Это незатейливое представление заставило меня грезить театром. К этому, конечно, прибавлялся и интерес к театру, постоянно поддерживавшийся в нашей семье. Вечерние сборы в театр моей матери, а позже — и сестры, всегда представлялись мне заманчивыми, торжественными и значительными.

Тула, где я прожил первые десять лет жизни, была городом театральным. Сказывалась близость Москвы, которую тульская интеллигенция часто посещала, и я с детства слышал о великих актерах Малого театра, и о Ермоловой в частности, или о новом и неожиданном Художественном театре, или о Комиссаржевской и Лешковской, приезжавших в Тулу на гастроли. Эти разговоры взрослых еще более усиливали мой интерес к театру, куда меня водили регулярно, не реже, чем раз в месяц. Пристрастился я и к игрушечному домашнему театру. В красивой коробке продавались макетики декораций разных пьес — вроде «Ивана Сусанина» — и сказок с ассортиментом небольших картонных фигурок, изображавших действующих лиц. Я часами передвигал их, освещал елочными свечами, добиваясь невиданных, как мне тогда казалось, эффектов. Несколько позже я приступил к самостоятельным театральным представлениям, разыгрывая один в лицах «Горе от ума», и либретто «Аиды», и все, что только мне попадалось тогда под руку.

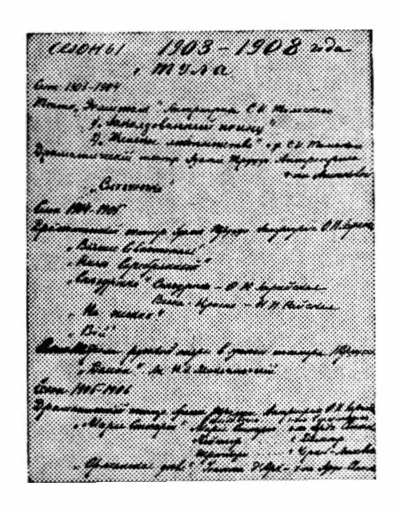
Театр помещался на главной улице, напротив Дворянского собрания, в здании бывшего цирка. Мне нравилось в театре все: расположение мест в зрительном зале амфитеатром, шум настраиваемых инструментов в

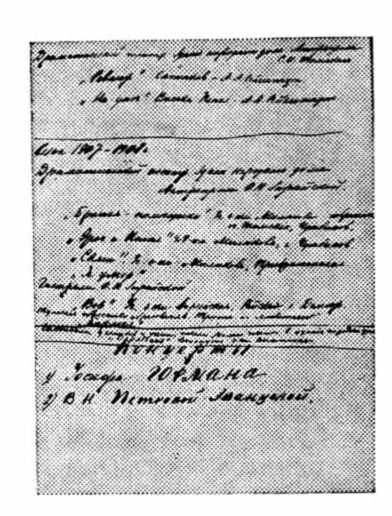
оркестре, музыка в антрактах и беспокойная толпа, которая в дни постановки классики заполняла зрительный зал. Мне нравились театральные афиши, расклеенные на высоких круглых тумбах на улицах Тулы. На разноцветных — синих, красных, желтых — афишах названия пьес писались затейливым крупным шрифтом и были похожи на узоры. Нравились и театральные программки, отпечатанные на одной стороне листа,— их приносили из театра мама с сестрой. В провинции долго сохранялась традиция середины XIX века — играть в один вечер несколько пьес, поэтому программки были непомерно длинными. Я начал их собирать, они стали для меня драгоценностью — больше, чем самые любимые игрушки.

Существовал обычай, согласно которому, когда покупались билеты на рождественские спектакли, во время утренника можно было зайти в зал и познакомиться с приобретаемыми местами. Помню, мы брали ложу и нас впустили в нее во время какого-то спектакля. Я увидел молодого Ивана Грозного — он метался по сцене, освещенной отблеском пожара. Уходить мне страшно не хотелось, я разразился громким ревом, и меня уволокли из ложи.

Игравшая в Туле в середине 900-х годов труппа О. П. Зарайской считалась сильной. Актеры пользовались большой популярностью и сами прибегали к сильнодействующим средствам, чтобы увеличить свою известность. Город пестрел их фотографиями в жизни и в ролях. Молодой «любовник»-неврастеник Рудаков ежедневно катался по главной улице — Киевской — верхом, в сапогах и синей тужурке, привлекая всеобщее внимание и восхищение гимназисток.

Постепенно мне стали запоминаться актеры, и я уже следил за их игрой из спектакля в спектакль. Героиня — О. В. Арди-Светлова — брюнетка, невысокого роста, обладала великолепным грудным голосом и очень большим темпераментом, который, прорываясь, захватывал зал. Она любила классику, и поэтому репертуар в Туле складывался на редкость удачно. Я уже в детстве мог познакомиться и с «Марией Стюарт» и с «Орлеанской девой». Премьер — Г. Ф. Демюр — выразительный и сильный актер, был мастером на все руки — Лейстером в «Марии Стюарт», Дюнуа в «Орлеанской деве», героем многочисленных комедий, к тому же автором театральных обозрений.


Сезоны 1903–1908 года
г. Тула

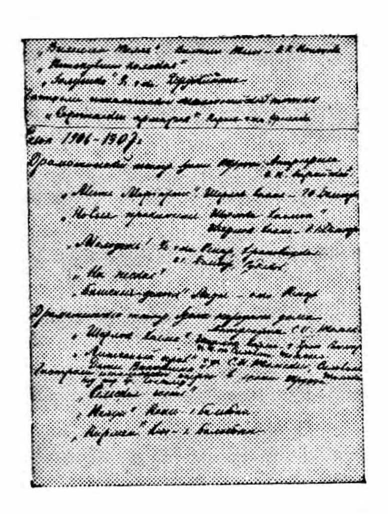

Концерты

Первый «обзор сезона», составленный П. А. Марковым в 1908 году

Зарайская заботилась о внешности спектакля. То, как была оформлена сцена в «Снегурочке» — с покатым полом, затейливым русским орнаментом и светом бенгальских огней, казалось мне пределом сказочности. Я помню такие спектакли, как «Севастополь», «Князь Серебряный», «Снегурочка» и «Потонувший колокол».

В дни первой русской революции 1905 года в тульском театре шел «Вильгельм Телль», на который нас, детей, повели. В накаленном до предела зрительном зале то и дело раздавались возгласы, боевые выкрики. Сам Вильгельм Телль воспринимался как подлинно революционный герой. Ему аплодировали восторженно и бурно, а сцена с Геслером вызвала настоящую демонстрацию. Во время действия стоял такой шум, что спектакль, как мне помнится, так и не доиграли. В Туле, где находился Оружейный завод, революционные настроения среди интеллигенции доминировали.

К тому времени, научившись самостоятельно читать, я принялся за чтение пьес. Читал пьесы Чехова и Потапенко. Мне нравилось, что в чеховских пьесах нет беллетристики, а только разговоры и ясные ремарки. Нравился шрифт, которым они напечатаны. В томе чеховских пьес еще не было «Вишневого сада», который вышел потом отдельным изданием. Из пьес Потапенко помню «Искупление» и «Волшебную сказку».



Посещение театра и чтение пьес быстро натолкнули меня на мысль стать драматургом. Я начал сочинять пьесы. Это занятие меня чрезвычайно увлекало. Каждая моя пьеса занимала не более десяти заполненных крупным почерком страниц школьной тетради, но была написана по всем правилам: она делилась на действия и явления и, с моей точки зрения, была остросюжетной.

Семи лет я написал свою первую пьесу — «Дурак» — из детской жизни, о ссоре двух мальчиков. Но столь узкий круг интересов не долго меня занимал. Прочитав «Дядю Ваню», я немедленно написал «Дядю Петю» (эта пьеса, к моей радости, была сыграна студентами театроведческого факультета ГИТИСа в ВТО в день моего 70-летия). Пробовал я писать и автобиографические пьесы — «Семья Макаровых», и мелодрамы — «Сын лорда». Все эти сочинения были, естественно, навеяны прочитанными пьесами или спектаклями тульского театра. После «Вильгельма Телля», который произвел на меня огромное впечатление, я сочинил пьесу «Царисты и социалисты-революционеры». В ней я выразил свои симпатии и антипатии к актерам труппы Зарайской: те, кто мне нравился, были социалистами-революционерами, кто не нравился,— царистами. Пьеса была очень эффектной, в ней царисты сжигали здание театра, а социалисты-революционеры убивали генерал-губернатора. Рукопись сохранилась среди моих бумаг, но разобрать что-нибудь из-за темпераментного почерка восьмилетнего мальчишки почти невозможно.

Духовная жизнь тульской интеллигенции во многом определялась соседством с Ясной Поляной. Лев Толстой часто бывал в Туле. Обычно он появлялся на Киевской улице зимой, в полушубке; я запомнил его в книжном магазине, где он рассматривал новинки. Мне он показался очень высоким, тем более что я для своих лет был очень маленького роста. Мы часто жили летом в Козловке, в трех верстах от Ясной Поляны. Однажды меня послали с букетом васильков в усадьбу Толстого. За

длинным столом на веранде на лоне природы пило чай многочисленное общество. Толстой был очень ласков со мной, поблагодарил за васильки, сказал, что это его любимые цветы. Я опрометью бросился бежать. Как это ни странно, но Толстой меня запомнил.

Мы жили на даче Данкова, мимо которой Толстой проезжал в село Овсянники к своей большой приятельнице Шмидт. Ездил он или верхом, или в тарантасе, которым сам правил. Обычно мы, дети, выбегали навстречу, и он шутил с нами или вел назидательные беседы. Однажды, когда он проезжал мимо, я ел арбуз.

— Мальчик, дай мне арбуза,— сказал Толстой.

Во мне боролись противоречивые чувства, тем не менее я протянул ему кусок. Толстой разломил его пополам и сказал:

— Ты хороший мальчик, давай есть вместе.

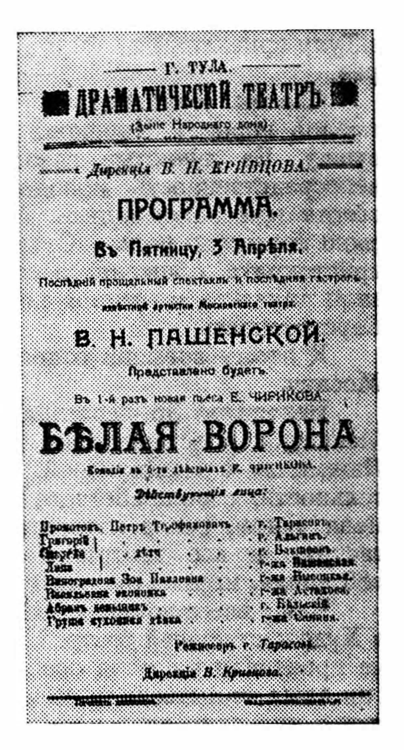
Он привозил нам двухкопеечные книжки издательства «Посредник». У меня до сих пор хранится его подарок — «Сказание о гордом Аггее» Гаршина, моей сестре он подарил «Сколько человеку земли нужно», брату — «Кавказского пленника».

В последний раз я видел Толстого в 1909 году. Мы, гимназисты-второклассники, отправились купаться на реку Воронку. Внезапно, на полном скаку, из леса выехал Толстой. Мы глупо заорали: «Да здравствует Лев Толстой!» — и стали кидать вверх шапки. Он остановил лошадь на скаку, коротко ответил на приветствие и медленно и, как мне показалось, уныло поехал дальше.

Этот эпизод вспомнился мне, когда В. Г. Сахновский рассказал о том, как, будучи студентом, на даче у знакомых он спорил с Толстым о непротивлении злу. Сахновский отстаивал свое мнение, Толстой его яростно опровергал. А немного позже, когда все разъехались, Сахновский встретил Толстого, бешено мчавшегося верхом в погоне за зайцем и самозабвенно кричавшего: «Ату его, ату его!» Рассказ этот воскресил у меня в памяти фигуру всадника, стремительно выехавшего из яснополянского леса и грустно задержавшего бег коня из-за наших непрошеных визгливых криков.

Мои оценки театральных событий становились все серьезнее. Прошло короткое и бурное гимназическое увлечение «сыщицкой литературой» — не только Конан Дойлем, но и пятикопеечными красными книж-

ками Ната Пинкертона и синими Ника Картера. На сцене игрались «Шерлок Холмс», «Месть Мориарти» и «Новые приключения Шерлока Холмса», в которых красовались лучшие провинциальные актеры — даже сам Демюр, не говоря уже о молодом элегантном актере со звучной фамилией Дриго-Ратмиров. За ходом этих спектаклей мы следили трепетно и настороженно, с бьющимся сердцем воспринимая каждый неожиданный поворот действия. Но запомнились они настолько, что потом я както шутя сказал Немировичу-Данченко, что МХАТ много потерял, не сыграв со всей психологической точностью и атрибутами театра настроения «Шерлока» с Качаловым — Холмсом и Леонидовым — Мориарти.



Афиша «Белой вороны» Е. Чирикова в тульском театре с участием В. Н. Пашенной

К этому времени прежний театр-цирк был разрушен и драматические труппы — сперва С. И. Томского, потом А. М. Коралли-Торцова — играли в неудобном помещении Народного дома с крошечной сценой. Однако на этой сцене умудрялись ставить «Эроса и Психею», действие которой происходило в разные века, или «80 дней вокруг света», где совершались грандиозные кораблекрушения и по сцене с диким визгом сновали одетые в желтые трико статисты, изображавшие индейцев.

Помню, «Ревизор» шел почему-то без немой сцены: городничий исчезал, и жандарм появлялся уже в пустой комнате. «На дне» всегда шло при переполненном зале. Б этом пестром репертуаре выделялись отдельные артисты — нежная, красивая Милюкова, очень эффектный актер-премьер Рейхштадт, простак Юрий Яковлев. Но их привлекательность для меня померкла, после того как

в Тулу приехали на гастроли В. Н. Пашенная и Ф. П. Горев.

Совсем молоденькая тогда, Пашенная играла в «Белой вороне» Чирикова наивную, восторженную девушку. Ее лучистые глаза, огромная жажда жизни, непосредственность молодости, ясность и чистота навсегда мне запомнились. А Горев играл на гастролях свою коронную роль — Старого барина (пьеса Пальма), аристократа, обиженного семьей и судьбой. Меня поразили какая-то затаенная внутренняя горечь его манеры, барственность.

К этому времени относится переезд нашей семьи в Москву.

Незадолго до переезда нас на рождество возили в Москву, к родственникам. Большой театр, «Руслан и Людмила» с Неждановой, во всей роскоши и ослепительности, с волшебством, балетом и хором стали для меня чудом, после которого наш маленький тульский театрик и все театральные эффекты, поражавшие в «80 днях», меркли окончательно.

Чаще всего во время московской поездки нас водили в Художественный театр. Но «Ревизор» и «Горе от ума» не произвели на меня особого впечатления. Более того, они даже не вытеснили из моей памяти детские впечатления о тульских постановках Гоголя и Грибоедова. Еще удивительнее, но меня оставила равнодушным и «Синяя птица». Зато полным потрясением был «Вишневый сад». Когда слышно было, как заколачивают ставни, и задвинулся занавес за Фирсом — Артемом, я зарыдал. Рыдал я долго, никто не мог меня успокоить. Зал опустел. Ко мне подошел старенький капельдинер и стал успокаивать. Потом я стоял в фойе бельэтажа, уткнувшись в грудь моей матери, и плакал безутешно.

Сезон 1909/10 года я встретил уже в Москве и с любопытством стал знакомиться с ее театральной картой.

Театральная Москва не походила на ту, которую мы видим теперь. Немногочисленные театры находились рядом друг с другом, в самом центре. Добираться туда даже от Красных ворот, где я жил, было довольно трудно.

Большой, Малый и Художественный помещались там же, где и теперь. Никакими филиалами и студиями

они еще не обросли, и каждая постановка — в особенности Художественного театра — превращалась в событие, которое подробно и страстно обсуждалось в нашей семье.

В помещении, ныне занимаемом Центральным детским театром, в 1909 году открылся театр Незлобина, завоевавший на целые десять лет определенное место в жизни Москвы. В Богословском переулке (улица Москвина) — в здании нынешнего филиала МХАТ — расположился театр Корша. (Снаружи он сохраняет сейчас свой прежний вид, но внутренние переделки и перестройки изменили характер зала и закулисных помещений.)

На Большой Дмитровке (Пушкинская улица), где Театр оперетты, работала Опера Зимина. В ней ставились только оперы, балетных спектаклей, кроме незатейливой «Феи кукол», не было: балет сосредоточивался исключительно в Большом театре.

Были еще запретные для меня театры легкого жанра. В Интернациональном театре (в помещении Театра имени Маяковского), прежде предназначавшемся для гастролей сменявших друг друга заграничных трупп, приезжавших налегке, без декораций, подвизался знаменитый «Фарс» Сабурова — явление чрезвычайное по цинизму и пошлости, который, однако, посещался настоящей театральной публикой из-за одной из самых изумительных актрис — Е. М. Грановской, стоявшей во главе этой разнузданной труппы. Впоследствии я видел Грановскую часто во время ее гастролей — ее поклонники оказались правы (на нее блистательным комедийным мастерством и изящной характерностью походила О. Н. Андровская).

В театре «Эрмитаж», в здании, которое послужило колыбелью МХТ, Свободного театра, а затем и Театра имени МГСПС и которого теперь уже нет — оно развалилось от ветхости,— царила оперетта. Оперетта игралась и в театре «Буфф» (с сезона 1912/13 года называвшегося театром Зона) на месте нынешнего Концертного зала имени Чайковского. Тут же рядом, где сейчас построено новое здание Театра имени Моссовета, помещался ветхий театр «Аквариум»: обычно там подвизались случайные, «прогорающие» труппы с непритязательным репертуаром — мелодрамой, фарсом, опереткой, часто сопровождавшимися модной тогда «борьбой», имевшей своих кумиров. Спектакли давались и на сцене отдаленных

от центра двух больших Народных домов: оперные — в Сергиевском и драматические — во Введенском. А определенная часть публики отправлялась по вечерам в многочисленные кафешантаны.

Эта картина театральной Москвы показалась мне сложной и запутанной только на первый взгляд. По существу же, когда очистилось это впечатление от всего случайного, второсортного, оказалось, что внимание театралов сосредоточивалось на четырех драматических театрах — Малом, Художественном, Корша и Незлобина, и на двух музыкальных — Опере Зимина и Большом театре.

Быстро я освоился и с количеством выпускаемых новых постановок, за которыми следил по газетам и афишам и которые поражали меня своей немногочисленностью: в Туле давали премьеру каждый день, за исключением спектаклей, имевших особый успех и повторявшихся три-четыре раза. А в Москве Художественный театр за весь сезон показывал три новых постановки. Театр Незлобина ставил в сезоне всего восемь новых постановок, что считалось прогрессом в сравнении с Малым театром, который давал в год двенадцать премьер, или Коршем с его еженедельными пятницами. Частные театры обладали небольшими труппами — тридцать-сорок человек. Но играющих актеров, тех, кто получал большую роль из пьесы в пьесу, было человек десять-двенадцать. На них держался театр. Ведущий актер у Корша получал в сезон десять-двенадцать новых ролей.

Театры играли без выходных, каждый день. В рождественские праздники целых две недели спектакли шли утром и вечером. Зато накануне больших церковных праздников и в течение трех недель поста спектакли запрещались.

Раньше всех театральный сезон начинал Корш — 15 августа (по старому стилю), и по традиции классикой — «Грозой», «Ревизором» и т. п. Так называемые императорские театры — Большой и Малый — 30 августа; Большой — «Жизнью за царя» («Иваном Сусаниным»), Малый — «Ревизором» или «Горем от ума». Театр Незлобина — в первых числах сентября. И, наконец, Художественный — в первую половину октября, оба театра — непременно новой постановкой.

После масленицы театры Корша и Незлобина сезон прекращали, а их помещения занимали гастролеры.

Императорские театры закрывались к 1 мая; Художественный — что стало традицией — уезжал на пасху в Петербург.

В мае, июне, июле и первой половине августа серьезные театры в Москве вообще не играли, в летних садах — «Эрмитаже», «Аквариуме», «Потешном» (около Курского вокзала), в театре «Ренессанс» (Замоскворечье) — организовывались специально набранные труппы для оперетты, фарса, мелодрамы. Лишь в Алексеевском Народном доме была опера, на лето перекочевывавшая сюда из Сергиевского Народного дома.

Театральная жизнь Москвы всецело захватила меня. Я стал усердным читателем театральной литературы. В Москве ежедневно выходили две театральные газеты — «Театр» и «Новости сезона»,— где помещались не только жадно поглощаемые мной рецензии на спектакли, но и обширная хроника, державшая читателей в курсе жизни и театров в целом, и отдельных актеров в частности, и закулисных интриг и забот. Я читал запоем «Рампу и жизнь» — еженедельный журнал в зеленой или желтой обложке с портретами актеров, фотографиями мизансцен и хроникой не только московской, но и петербургской и провинциальной театральной жизни. В «Русских ведомостях» я зачитывался рецензиями Н. Е. Эфроса, который надолго стал для меня идеальным образцом театрального критика. Идя в гимназию, я прочитывал вновь, как и в Туле, все разноцветные афиши, расклеенные на тумбах, таких же, как в Туле. Афиши выходили ежедневно и имели у каждого театра своеобразную форму. Небольшие по размеру афиши МХТ ограничивались только обозначением даты спектакля, названия пьесы и дальнейшего репертуара с обычным предуведомлением «Все билеты проданы». На афише Оперы Зимина почему-то фигурировал Георгий Победоносец и значились не только режиссер, художник, дирижер и т. д., но и певцы и исполняемые ими партии. Театр Корша избрал эмблемой свое здание. Театр Незлобина подражал МХТ, но перечислял по алфавиту всех исполнителей. Императорские театры — Большой и Малый — выпускали афиши-программы и короткий листок, выходивший каждую пятницу, с обозначением недельного репертуара. В интеллигентских и богатых купеческих домах подписывались на афиши и нарядно располагали их в живописном беспорядке на крышках роялей. У меня до сих пор, с гимназических лет, сохранились програм-

мы всех спектаклей, виденных мною, и я мог бы, по существу, подробно изложить историю московских театров в предреволюционный период, что завело бы читателей слишком далеко. В каждом из театров у меня появлялись любимые актеры и актрисы, а многие спектакли — как часто бывает с впечатлениями юности — надолго врезались в память.

Московская театральная жизнь в годы моего первого знакомства с ней была стремительной и очень бурной. Противостояние одного театра другим достигало большой резкости. Между коршевским, незлобинским, Малым, Художественным театрами неизменно сохранялась своеобразная полемика. 1909 год — один из переломных моментов в жизни московских театров. Для театра Корша — это уход Синельникова, обозначавший крах коршевских порядков; его уход вызвал растерянность в труппе, распад коршевского театра стал неминуем, и не случайно как раз в это же время открылся новый для Москвы театр — театр Незлобина, который сразу же противопоставил себя Коршу и отвоевал себе ту часть его публики, для которой Корш становился недостаточно рафинированным. Для Малого театра с 1909 года начался также новый период, связанный с приходом А. И. Южина к руководству. Наконец, сезоны 1908/09 и 1909/10 годов — период важных внутренних изменений в искусстве МХТ.

Следующий период театрального развития начался в сезон 1913/14 года и совпал с началом мировой войны — происходило разрастание театральной сети, углубление творческих исканий, начиналась своеобразная эстетическая реакция на те искания, которыми были отмечены предыдущие годы. В 1913 году возникают Первая студия МХТ, Свободный театр, затем, в 1914-м,— Камерный, Театр имени В. Ф. Комиссаржевской, Московский драматический. Два эти периода — с 1909-го по 1913-й и с 1913-го по 1917-й — следует иметь в виду, говоря о предреволюционном театре.

Театр Корша я застал угасающим. Но при всех своих грехах даже в эту, не лучшую пору он сохранял одно бесспорное достоинство: с него начинало, через него проходило, приобщаясь к искусству, молодое поколение театралов. Объясняется это тем, что Корш тщательно

соблюдал хороший обычай — давал утренники по дешевым ценам. Ставили на утренниках главным образом классику — Островского, Гоголя, Грибоедова,— и вся гимназическая молодежь ходила к Коршу. Но для нашего поколения Корш уже не имел того просветительского значения, которое он имел прежде. Исключительность положения Корша исчезла. И вскоре я уже ненавидел Корша всеми силами души.

Этот театр был учреждением поразительным по своеобразной художественной наивности и коммерческой смышлености. На самом характере его зрительного зала лежал отпечаток какой-то наивности: беленький, милый, с ложами, обитыми красной материей. Этот наряд шел ему больше, чем теперешний, коричнево-серый. Занавес с необыкновенным видом Неаполя не раздвигался, а взвивался вверх. Направо в занавесе существовал вырез наподобие ширмы (через этот вырез выходили раскланиваться актеры). Над вырезом красовалась надпись по-латыни: «Сделал все, что мог, пусть другие сделают лучше».

Мое знакомство с театром Корша началось также с утренника, состоявшего из классического для Корша сочетания: «Недоросля» и «Проделок Скапена»,— спектакля, памятного всем гимназистам моего поколения. Но спектакль меня разочаровал — он казался мне ничуть не лучше тульских постановок и не мог идти в сравнение с виденными мною в свое время рождественскими спектаклями. Печать какой-то серости и скуки лежала на всем — во мне не возникало того ощущения праздничности, какого-то особого события, которое обычно вызывало не только посещение театра, но и сама подготовка к нему, радостное в течение недели — двух его ожидание. Не изменили, по существу, этого серого впечатления и другие спектакли, которые я видел позже,— «Доходное место», «Гроза», «Двенадцатая ночь».

Постепенно я знакомился с принципами коршевского театра. Коршевская труппа была составлена по железному провинциальному закону амплуа: героиня, инженю-драматик, инженю-комик, гранд-кокет, герой, герой-любовник, простак и т. д.— в этом она не отличалась от тульской. Из спектакля в спектакль, из вечера в вечер актеры играли роли, точно предназначенные им по занимаемому амплуа. Кроме «закона амплуа» существовали здесь и другие, тоже всем известные, незыблемые правила, а именно — знаменитые «коршевские

пятницы». Каждую пятницу — обязательно премьера! О том, как реально осуществлялась репетиционная подготовка спектаклей, позже мне рассказывала Н. А. Смирнова, жена Н. Е. Эфроса:

— В пятницу — премьера, и сразу же, в этот вечер, актерам раздавались роли следующей пьесы. Как на конвейере. В субботу утром — считка (проверка текста). В понедельник и вторник — репетиции: по полпьесы на сцене с тетрадками в руках. В среду — вся пьеса под суфлера, в четверг — генеральная, в пятницу — снова премьера!

Смирнова рассказывала, что актеры далеко не всегда успевали выучить роль, вся надежда возлагалась на суфлера. Суфлеры у Корша были великими мастерами своего дела и умели повести за собой актера. Они знали, где и как подать реплику, они понимали психологию актеров, приспосабливались к их характерам, уславливались с ними, какие места роли те должны знать наизусть и какие «пускать под суфлера» или импровизировать.

В том типе театра, к которому принадлежал коршевский, суфлер организационно и психологически вырастал в большую, опорную фигуру. Синельников отлично понимал законы подобного театра и умел использовать их сильные моменты. Дело не ограничивалось тем, что он был прекрасным учителем сцены, обладал настоящим педагогическим чутьем, точно знал сильные и слабые стороны каждого из приглашаемых им в труппу актеров. Он великолепно организовывал театральный процесс, умел вести театр в целом, не опускать уровень ежедневных спектаклей (он бывал чуть ли не на каждом из них) и в то же время сосредоточивал внимание на отдельном актере, нередко увозил того или иного из них домой для индивидуальных занятий и т. д. Но главным было то, что он по-режиссерски точно выстраивал спектакли. Он умел определять и отделывать ударные куски. Он знал, что в первом акте надо выделить и разработать именно эти две или три сцены, во втором и третьем также безошибочно находил моменты, на которых следует сосредоточить внимание актеров и публики, и понимал, что все остальное, происходящее между этими кульминациями, не очень важно. Спектакль строился на ударных сценах. Каждая из них захватывала зрительный зал, а затем зритель отдыхал, подспудно ожидая следующего ударного куска. Синельников пользовался

каким-то очень существенным законом театрального восприятия: ведь когда пытаешься восстановить в памяти свои впечатления об актерском исполнении, то всегда вспоминается общий рисунок роли и ярко вспыхивают отдельные, прочно врезавшиеся в сознание куски. Да и когда в театре начинают возобновлять давние спектакли, всегда обнаруживается, что исполнители прочно помнят лишь основные моменты своих ролей, а в остальном спектакль проще сделать заново, чем вспоминать все подробности. (Поэтому-то я и не очень верю Юрию Михайловичу Юрьеву, когда он по памяти через пятьдесят лет подробно описывает, как играли «Таланты и поклонники» в Малом театре. Стенографически помнить спектакль пятидесятилетней давности невозможно. Спектакли живут в памяти по каким-то иным законам.) Синельников умел добиться и того, чтобы спектакль сохранял своеобразную свежесть — при нем фактически на зрителя выносилась одна из последних репетиций, когда актеры уже твердо знают общие очертания роли, но чувствуют себя свободными в мелочах сценического поведения. При Синельникове успех театра Корша во многом определялся этой свежестью отношения к очередному спектаклю, незаигранностью и ненадоедливостью того, что делается на сцене.

Но с уходом Синельникова слабости театра Корша становились все очевиднее, и вскоре начался полный хаос. Калейдоскоп новых ролей, приготовленных наспех, губил актеров, хотя потом стали давать премьеры реже — раз в две недели. Режиссеры менялись каждый сезон — В. А. Кригер, Н. Д. Красов, А. Г. Аяров, А. Л. Зиновьев,— не оставляя следа ни в памяти зрителей, ни в сознании актеров. Даже мне стало очевидно, что театр с каждым сезоном угасал, его губили отсутствие режиссуры и система амплуа, обнажающая на сцене драматургическую убогость и схематичность репертуара. Если раньше труппу театра питала провинциальная сцена, потому что многие талантливые актеры ехали в Москву к Коршу, рассматривая его подмостки как трамплин для перехода в Малый или Художественный, то постепенно и эта цель отпала. Они предпочитали Коршу только что возникший театр Незлобина.

Театр Корша становился ужасным театром: труппа превращалась в посредственную по мере того, как уходили синельниковские премьеры, весь значительный современный репертуар проходил мимо него. Оклады у

Корша оставались незначительными — он по-прежнему уповал на заинтересованность провинциальных актеров играть в Москве. Н. А. Смирнова вспоминала, что в современных пьесах ни одна актриса до выхода на сцену не разглашала того, в каком туалете она появится, и каждый костюм оказывался сюрпризом — нередко неприятным для партнерш, так как у Корша служило без вознаграждения немало богатых или разбогатевших женщин, которым было важно появиться на сцене хотя бы в эпизоде или среди бессловесных статистов, чтобы продемонстрировать очередное роскошное платье.

С гимназических лет я составлял репертуарные сводки всех московских театров. Когда мне было шестнадцать лет, я попытался написать «Итоги сезона» — разобраться в его общей картине и сделать для себя выводы. Рассуждая о судьбе театра Корша, о его репертуаре и общем сценическом уровне, я безжалостно и наивно писал:

«В театре Корша «Без вины виноватые» идут один раз, «Доходное место» и «Власть тьмы» — по 2 раза, а фарс «Подросток» — 32 раза, анекдот из жизни Ротшильдов — 19 раз. Воспитательное и художественное значение театр Корша потерял окончательно. Возрождение его вряд ли скоро. Текущий сезон это доказал с очевидностью. Театр, где рядом с Гоголем и Островским идет фарс, театр, который может допустить такое соседство, театр, которого оно не оскорбляет,— такой театр не должен и не может рассчитывать на внимание публики. Но что же, однако, мы видим: публика толпой валит в богословскую бойню искусства, рукоплещет и восхищается игрой г-ж Чаровых и гг. Чариных. Если и есть в труппе театра таланты (М. М. Блюменталь-Тамарина, Б. С. Борисов, И. Е. Щепановский, г-жа Волховская), то они поглощаются остальной частью труппы, во главе с г. Путятой, автором пасквиля «Последний аккорд», поющей «песнь торжествующей свиньи».

И тем не менее нас, молодежь, привлекало несколько великолепных актеров. Порою спектакли Корша — если, конечно, на сцене появлялись эти талантливые актеры,— пленяли свежестью актерского чувства, неожиданной находкой, только что родившейся краской... По существу, в течение десяти лет театр Корша и держался на четырех блестящих, очень разных по своему дарованию актерах: М. М. Блюменталь-Тамариной, Б. С. Борисове, А. И. Чарине и В. А. Кригере. Потом я понял

их секрет: они великолепно сыгрались друг с другом. Совершенно очевидно, что сыгранность и ансамбль — понятия разные. Ансамбль всегда подразумевает единое режиссерское решение, единое понимание смысла пьесы, ее стиля и назначения, общие принципы сценической игры, художественную целостность спектакля. А здесь, разумеется, никакого ансамбля и никакой режиссерской целостности и в помине не было. Но актеры так знали особенности партнера, умели подать друг другу в тон, точно чувствовали паузы, что в результате устанавливался хороший темп, и спектакль катился как по рельсам. Даже те коршевские спектакли, которые проваливались в Москве, на гастролях в провинции давали большой сбор — зрителя безошибочно покоряла эта необычайная сыгранность.

Борис Самойлович Борисов в силу своей непосредственности точно чувствовал стиль коршевского театра и наиболее полно его выражал. Он обладал большим дарованием и по силе и разнообразию во многом напоминал Леонида Утесова, которого я считаю одним из самых талантливых людей и в театре и на эстраде. Я видел Борисова и на эстраде. Он великолепно пел цыганские романсы и песни Беранже, рассказывал и играл инсценированные анекдоты. Комик по амплуа, он брался за все более или менее выигрышные роли. Сыграл немало ролей в классическом репертуаре — городничего, Фамусова, Тартюфа,— откровенно говоря, в его исполнении не очень меня увлекавших,— а также бесчисленное количество ролей в пьесах Гордина, в которых тонко, умно передавал своеобразие бедного еврейского люда. Борисов излучал жизнелюбие, радость от самого пребывания на подмостках и заражал зрителей и партнеров своим настроением. Ему ничего не стоило вызвать смех или слезы, его заразительность была необыкновенной. Весь его внутренний аппарат был очень податлив. Оставаясь комедийным актером, он умел быть захватывающе трогательным.

Бывают «вкусные» актеры. Борисов принадлежал к ним — «вкусно» говорил, пел, двигался, до конца используя каждый момент пребывания на сцене. Мне кажется, что он никогда не работал над ролью. Он брал исключительно интуицией. Природа отпустила Борисову столько, что если бы он работал над собой, то мог бы стать одним из крупнейших актеров. Но он не умел или не мог трудиться и полагался только на богом отпу-

щенный талант. Говорили, что, на беду свою, он любил деньги, и это отразилось на его сценической судьбе. Он то служил у Корша, то в Драматическом театре, то уходил к Балиеву в «Летучую мышь», то подвизался на эстраде. Революцию Борисов встретил полным здоровья и сил, но с театром он уже был связан мало.

Мария Михайловна Блюменталь-Тамарина отличалась особым обаянием. Маленькая, сухонькая, внешне неприметная, рано перешедшая на роли пожилых женщин, она несла в своем искусстве большую чистоту, строгость, ясность, мягкость и в то же время — жадность к жизни. Все эти побеждающие качества сочетались с необыкновенной четкостью сценического почерка.

В ней не было актерской кастовости, нетерпимости к искусству художников другого направления. Все талантливое вызывало у нее живой интерес. Как-то, уже после революции, я был в гостях у Н. А. Смирновой, когда Мария Михайловна — она жила в той же квартире — вернулась из Театра Мейерхольда, где она смотрела «Лес». Она ворвалась в комнату, не раздеваясь и захлебываясь от восторга: «Вот это спектакль! Мне бы в нем Улиту сыграть!» А надо сказать, что играла она Островского расчудесно.

Забавный случай, связанный с одним из юбилеев Марии Михайловны, любила рассказывать Н. А. Смирнова. Блюменталь-Тамарина играла тогда уже в Малом театре, одной из первых получила орден. Я в «Правде» назвал ее тогда наследницей О. О. Садовской — и неожиданно это сочли смертельной обидой для себя прекрасные старухи Малого театра. В. О. Массалитинова, В. Н. Рыжова, Е. Д. Турчанинова решили ехать куда-то жаловаться, но вместо этого отправились поздравлять больную Марию Михайловну. Н. А. Смирнова очень смешно показывала, как Мария Михайловна лежала на кушетке тихая, запеленутая, завернутая во что-то теплое, но, увидев, что в ее комнату врывается громадная Варвара Осиповна Массалитинова, замахала закутанными руками и залепетала: «И вам дадут, и вам дадут!»

Если сравнивать Марию Михайловну со «старухами» Малого театра — они все в то время играли очень много,— то окажется, что у каждой было свое преимущество. Рыжова казалась более яркой, броской, чем Блюменталь-Тамарина, предпочитала краски решительные, острые, злые. Массалитинова любила масляные,

грубоватые, сочные краски, не боялась смелых преувеличений. Турчанинову отличала большая простота. А Блюменталь-Тамарина славилась ювелирной отделкой ролей.

В «Днях нашей жизни» Леонида Андреева она играла мать Оль-Оль, жеманную, приторно-сладкую, жалкую. Помню, как она сюсюкала и кокетничала: «Дайте мне соколадоцку, я хочу соколадоцку»,— а глаза вдруг сверкнули злостью. И мягкость, и сладость, и злость попрошайки она сыграла с большим изяществом. Это была дама препротивнейшая, но все же — дама.

Как успевала Блюменталь-Тамарина так филигранно отделывать роли в условиях вечной спешки, царившей у Корша, понять не могу! Но у нее всегда все детали были отшлифованы, тонко отделаны и при этом освещены душевным светом. Актриса противостояла спешке, авралам, всему стилю коршевской суматошной жизни. И когда Блюменталь-Тамарина вместе с Борисовым ушла в Драматический театр, коршевская труппа как бы лишилась своего фундамента.

Театр Корша обладал печальным качеством: он очень портил актеров. Если Мария Михайловна смогла выстоять и не поддаться влиянию коршевской сцены, то А. И. Чарин этого сделать не смог. Талантливый актер с великолепными данными, он уже с десяток лет занимал амплуа героя. Высокий, с выразительным лицом и очень красивым голосом, Чарин играл Фердинанда, Арбенина, Чацкого. Это был интеллигентный человек, безупречный в области этики и морали, собранный и дисциплинированный. Он окончил два высших учебных заведения, много знал, обладал многими человеческими достоинствами. Но все это сочеталось с потрясающей актерской безвкусицей, обилием штампов и готовых интонаций. Для изображения горя он всегда брал одну краску, для изображения радости — другую. Все, что говорил впоследствии Станиславский о театральном ремесле, имело прямое отношение к тому, что делал на сцене Чарин. А не попади он к Коршу, не окажись на амплуа героя, кто знает, может быть, из него выработался настоящий художник. Для этого ему было многое дано, и даже когда он на проверенных штампах играл своих красавцев, можно было увидеть в его индивидуальности горечь, ум, наблюдательность. Сейчас для нас его имя ничего не говорит. Но в Москве тех лет он занимал по амплуа положение, равное Качалову или Остужеву. Вот свиде-

тельство того, как талантливый актер оказывался закрепощен собственным амплуа.

В. А. Кригер занимал амплуа «простака», и его привыкли видеть на сцене мощным, шумным, хохочущим, пышущим здоровьем. Он не мог выйти на сцену, не смеясь. Его появлению всегда предшествовали раскаты хохота или грохот чего-то падающего. Публика его обожала и радовалась при первом его шаге на сцене. Талантливый актер, он из роли в роль — а у Корша его безжалостно эксплуатировали — использовал свои данные, усовершенствовал, отрабатывал свои испытанные приемы, находил резкие характерные гримы, и коршевский зритель встречал своего любимца всегда восторженно.

Эти актеры были основой труппы. В течение десяти-пятнадцати лет они вели театр за собой, остальные к ним добавлялись. Сильной была в театре группа «старух», превосходно знавших русский быт, старую провинцию,— кроме Блюменталь-Тамариной здесь играли Бурдина, А. Я. Романовская, Г. И. Мартынова. Из всех исполнительниц роли Кабанихи, которых я видел, мне самой замечательной казалась Бурдина (она была уже на возрасте, справляла шестидесятилетие пребывания на сцене). Встречались в труппе и тонкие, интересные индивидуальности, не совпадавшие с общим стилем театра и потому не находившие себя в его спектаклях. Очень интересной актрисой была Е. Т. Жихарева, но характерно, что лучший период ее творчества связан не с Коршем, а с театром Незлобина, куда она вскоре перешла.

Театр Корша разрушался на глазах. Я застал его сумерки, его угасание: Корш метался из стороны в сторону; с 1913 по 1917 год у него режиссировал В. К. Татищев. Но труппа редела, интерес зрителей переключался на другие театры...

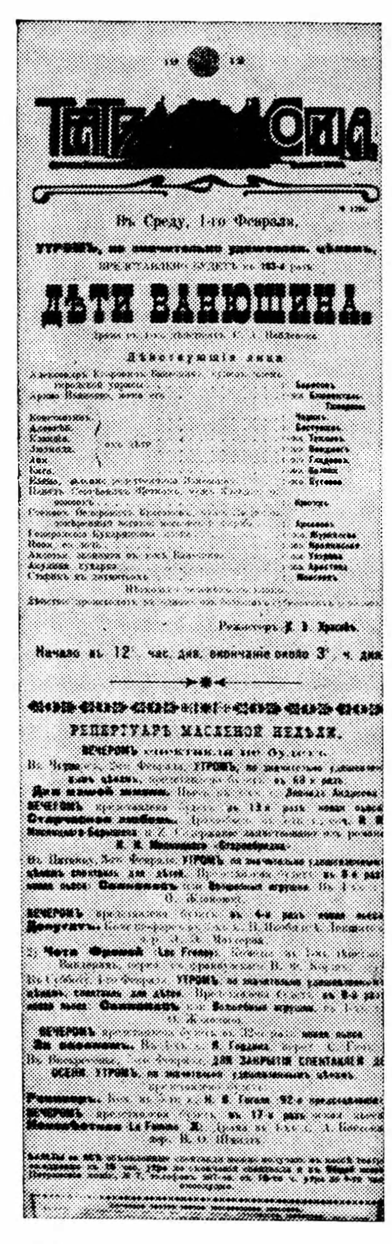
Правда, в репертуаре театра два-три спектакля (не считая одряхлевших утренников) сохранялись целое десятилетие — по тем временам срок колоссальный — и живы в памяти как приметные явления художественной жизни Москвы. Такими классическими, не умирающими, врезавшимися в память спектаклями сделались «Дети Ванюшина» и «Дни нашей жизни».

Пьесу Найденова «Дети Ванюшина» в начале века поставил Синельников. У спектакля была настолько прочная основа, он был настолько крепко заложен внутренне, что никакие вводы новых исполнителей — а их возникало немало за годы жизни спектакля — не могли

нарушить его сценического хода, смазать его основные черты. Коршевские «Дети Ванюшина» стали потом как бы образцом для всех последующих постановок этой пьесы. Спектакль запоминался надолго. Лестница, ведущая наверх, тяжесть буфета и обеденного стола — вся обстановка точно и четко выражала внутреннюю сущность семьи Ванюшиных. Эта лестница, этот громадный буфет и массивный стол — тяжелая коричневая обстановка — повторялись и повторялись в различных виденных мною потом постановках «Детей Ванюшина».

Особенно мне запомнились родители Ванюшины — Борисов и Блюменталь-Тамарина, хотя, может быть, они несколько и уходили от Найденова: уж очень любящими, заботливыми, тревожными, непонятыми были истовый Ванюшин у Борисова и хлопотливая, с трогательно-недоумевающими глазами Блюменталь-Тамарина. Вероятно, такое впечатление возникало и потому, что молодежь в спектакле была представлена более слабо, и лишь Е. А. Буткова (Елена), моя любимая актриса у Корша, играла с подкупающей нежностью и чистотой.

В «Днях нашей жизни» на меня неотразимо дейст-


Въ Среду, 1-го Февраля,

ДѢТИ ВАНЮШИНА.

Дѣйствующія лица

Начало въ 12 час. дня, окончаніе около 3 ч. дня

РЕПЕРТУАРЪ МАСЛЕНОЙ НЕДѢЛИ.

Программа «Детей Ванюшина» С. А. Найденова в театре Корша

вовало какое-то особое чувство Москвы, ее быта, ее прозы и поэзии. Тверской бульвар, Воробьевы горы, студенческий быт были переданы на сцене с большой выразительностью. Никаких декорационных находок, никакого внешнего эффекта, но театр поймал, почувствовал дух произведения.

Чарин, актер с великолепными сценическими данными, но несколько тяжеловатый, на первый взгляд, не очень подходил к роли Глуховцева, но играл нервно и на этот раз побеждал не только гимназисток, но и гимназистов и студентов. Смурский — этот Резонер Резонерович, высокий, внушительный, с глухим голосом — неожиданно создал интереснейшую фигуру «вечного студента». Кригер играл офицерика Миронова в обычной своей манере простака, шумного и жизнерадостного. И жирно, сочно Борисов изобразил фон Ранкена.

Но в этом спектакле, полном актерских удач, особенно блистательно играли Блюменталь-Тамарина, о которой я уже говорил, и вновь — Буткова. Буткова — ее вывезла из провинции Н. А. Смирнова — была любимицей публики. Актриса очень нежная, тонкая, абсолютно лишенная коршевских штампов, она сыграла Оль-Оль робкой, трогательной, очень молодой. В ней была какая-то ненаигранная сентиментальность (это тот случай, когда сентиментальность как бы становится стилем, изящным и тонким) в сочетании с внешним очарованием. В ее исполнении Оль-Оль была подлинной героиней спектакля, и мы проливали слезы над ее отчаянной судьбой. Впрочем, и судьба Бутковой сложилась трагически. Нервное психическое заболевание то и дело прерывало ее сценическую карьеру. После Корша она появлялась то в Драматическом, то в Малом театре, вновь поражая своей беззащитной трогательностью. Как и где окончилась ее жизнь, я не знаю.

Эти два современных спектакля существовали в пестром окружении «проходных» постановок — переводных комедий, где смешил Борисов, где сновали по сцене субретки, переодевались «герцоги» и «герцогини». Невозможно припомнить всех пьес, быстро появлявшихся и быстро исчезавших с коршевской сцены. Некоторые из них задерживались дольше. Так, сумасшедший успех имели мелодрама Гордина «За океаном», где с таким ласковым юмором играла та же Блюменталь-Тамарина, водевиль «Ветеран» с уморительным Борисовым в центральной роли, комедия «Подросток», в которой засвер-

кал изящный талант С. П. Волховской (ее, уже пожилой, помнят зрители Центрального детского театра). Театр Корша стремился в этом репертуаре как бы перенять стиль французских театров, но в большинстве случаев пьесы, заимствованные у Театров парижских бульваров, игрались в дежурных павильонах, по-замоскворецки тяжело и, по существу, невесело. Современные же русские пьесы, которые попадали на его сцену, не поднимались выше уровня среднего фельетона. Театр Корша нас не тешил.

Как я уже говорил, в 1909 году открылся в Москве еще один частный театр — Незлобинский.

Во время первых одного-двух лет жизни этого театра я по возрасту допускался туда редко, но затем четырнадцатилетнего юношу не могли остановить никакие запреты.

Теперь я понимаю, что если отвлечься от воспоминаний и взглянуть на события как на нечто исторически обусловленное, окажется, что Москва нуждалась в театре, подобном незлобинскому. Часть зрителей явно переросла театр Корша, он стал для нее недостаточно «культурным», но до Художественного — не доросла. Для этой публики, очутившейся «между театрами», и должен был появиться какой-то новый театр. Таким театром и стал незлобинский, более современный и «модерн», нежели коршевский. Перед тем как раздвигался высокий лиловый занавес, раздавались три удара гонга. В зрительный зал не пускали после начала действия, как в МХТ. Зал сверкал ослепительной белизной.

Незлобин явно рассчитывал отнять часть зрителей и у театра Корша и у Художественного. Если в театре Корша неизменно побеждала тенденция подчинения мещанскому зрителю, то на всей судьбе незлобинского театра отразилась борьба между ощущением необходимости серьезных художественных исканий и покорной ориентацией на зрителя, чуть переросшего театр Корша. В первый же сезон возникло противостояние К. Н. Незлобина и К. А. Марджанова. Это были люди, исключавшие друг друга. Незлобин был режиссером уверенным, и его спектакли бывали сделанными технически очень ловко. Но первый сезон шел под знаком режиссуры Марджанова, который хотел продолжить здесь свои поиски в области новых выразительных средств, скупых, лаконичных, про-

буждающих зрительскую фантазию. Он поставил «Колдунью» Чирикова, «Черные маски» Л. Андреева, «Шлюк и Яу» Гауптмана, «Ню» Дымова; в последнем спектакле декорации, костюмы, гримы — все было выдержано в коричневатых тонах. Из всех его постановок я видел лишь «Шлюк и Яу» — она порою шла на утренниках.

В «Шлюк и Яу» не было декораций, место действия обозначалось на дощечках, прибитых к столбикам, их носили глашатаи и ставили затем по краям сцены. Лаконизм оформления контрастировал с пышными и богатыми костюмами. Там я впервые увидел ведущих в то время незлобинских актеров — В. И. Неронова и Н. П. Асланова: у Неронова преобладал лукавый юмор, у Асланова — нервность, какая-то вдумчивость. Хотя в целом, как мне запомнилось, исполнители играли неважно, впечатление от «Шлюка и Яу» было большое — может быть, потому, что Художественный театр с его могучей режиссурой, с его поражавшей целостностью спектакля вообще стоял в нашем молодом сознании вне всякого с кем-либо сравнения. Но поскольку и в Малом и у Корша режиссер фактически отсутствовал, то такой спектакль, как «Шлюк и Яу», возбуждал интерес у нас, гимназистов. Так возникало у нас понятие режиссуры.

Когда я стал регулярно посещать этот театр, главным режиссером был уже Ф. Ф. Комиссаржевский, который сразу поразил нас своими постановками. На фоне других спектаклей того же театра они резко выделялись, как будто в одном театре было два: один — похожий на усовершенствованный театр Корша, другой — неожиданно яркий, порой ослепительный; с одной стороны, Незлобин с его практической жилкой, не выходящий за пределы обычного, с другой — Комиссаржевский, поставивший ряд прославивших его спектаклей.

Начался расцвет незлобинского театра, когда он действительно смог занять сильные позиции в театральной жизни Москвы. Практицизм Незлобина-антрепренера давал театру твердый материальный фундамент, базу, на которой возникли новаторские спектакли Комиссаржевского. Федор Федорович Комиссаржевский был режиссером очень сильным, остро чувствующим театральную форму, человеком энциклопедической культуры. Любой из его спектаклей поражал, неожиданно погружая в особый, каждый раз новый мир. В таком коммерческом предприятии, как театр Незлобина, он делал постановки, имевшие принципиальный характер.

Я часто слушал его выступления на диспутах. Вокруг него группировалась московская художественная интеллигенция: режиссер — тогда еще преимущественно философ-литературовед — В. Г. Сахновский, критики Е. А. Гунст и С. С. Глаголь (Голоушев). Такой среды у Марджанова, как у «чужака», не было. Комиссаржевский сотрудничал в единственном ежемесячном театральном журнале «Маски», который мы читали от корки до корки; этот журнал до сих пор представляет интерес из-за последовательной проповеди романтического театра. С позиций приверженца романтизма Комиссаржевский и писал об искусстве.

В театре Незлобина я запомнил несколько спектаклей, очень меня увлекавших: «Мещанин во дворянстве» Мольера, «Фауст» Гете, «Принцесса Турандот» Шиллера и «Идиот» Достоевского.

Наиболее заинтересовал меня и подлинно взволновал спектакль «Идиот» — я зачитывался тогда Достоевским.

Утверждая романтическое ощущение жизни и театра, Комиссаржевский был очень конкретен в формах сценической выразительности, но неизменно сводил внешнюю сторону спектакля до минимума. Романтическое ощущение некоторой таинственности сопровождало спектакль. Он шел в сукнах, на фоне которых выделялись элементы оформления. С самого начала действия нагнеталась атмосфера загадочности, жути, зябкой мглы: первый акт как бы вырастал из тьмы, паровозных гудков, ритма мчащегося поезда. Режиссер задумал спектакль как полемический по отношению к «Братьям Карамазовым» в Художественном театре. По мнению Комиссаржевского, Художественный театр, увлеченный поисками русской трагедии и психологизмом, утерял романтическую сущность Достоевского. Эту романтическую сущность и надлежало показать в «Идиоте».

Намерение осуществилось прежде всего через образ Настасьи Филипповны. Настасью Филипповну играла Е. Т. Жихарева. Потом я редко встречал такое слияние роли и исполнительницы. Я вдруг увидел Настасью Филипповну такой, какой я ее себе вообразил, читая роман. Уже при первом ее появлении — в остротрагическом профиле, в загадочной, тревожной красоте, в самой манере двигаться, даже в том, как была надвинута на лоб шляпка, ощущалось полное, на мой взгляд, проникновение в Достоевского. Скрытое внутреннее напряжение сжигало

эту женщину до предела. Другие исполнители — Нелидов, Асланов — если и не поднимались до нее, то хорошо передавали задачу режиссера и заражали неустроенностью, смутным предчувствием беды. Казалось, что в «Идиоте» неведомый мне Петербург был передан с необыкновенной тонкостью: костюмы, мебель, вся бутафория, освещение тревожили и беспокоили. Комиссаржевский находил и внутренний смысл времени. Он вообще великолепно знал и чувствовал стиль эпохи, ее дух; его книга «Костюм» до сих пор сохраняет свою большую ценность.

То же случилось и в «Фаусте». Комиссаржевский поставил первую часть «Фауста» и фантастично и реалистично, вновь открыв новый для нас мир. Ощущение подлинности всего, что появлялось на сцене, было очень сильным. Достигалось оно отнюдь не подробностями быта — режиссер довольствовался порой одной статуей богоматери, вынесенной на самый просцениум: Маргарита молилась у ее ног. В спектакле жили неожиданные и резкие контрасты: после лаконичного, сосредоточенного, интимного эпизода вдруг раздвигается пространство сцены, и во всю ширь — торжественная лестница, ведущая в храм. Сочно, зло, в стиле, как нам казалось, средневековья Комиссаржевский сделал «Кухню ведьм» — с молодой, красивой, обольстительной ведьмой (ее играла А. И. Комиссаржевская), а не уродливой старухой, и в этом заключалась особая острота. Среди исполнителей мне запомнился Мефистофель — А. Э. Шахалов, совсем не похожий на боготворимого нами Шаляпина: небольшого роста, с острым профилем, хромоногий, быстрый, злой, даже зловещий.

«Принцессу Турандот» Шиллера Комиссаржевский ставил в затейливом китайском стиле. Он не скупился здесь на роскошь оформления; декорации писал Арапов по эскизам Сапунова, который до этого спектакля поставил вместе с Комиссаржевским в том же незлобинском театре «Мещанина во дворянстве». «Турандот» включала и элементы комедии дель арте. В нашем восприятии этот красивый, богатый выдумкой и живописным размахом спектакль большого потрясения, подобного «Фаусту» и «Идиоту», не произвел. Комиссаржевский был для нас сильнее в тех случаях, когда философская сущность произведения была ясной и прозрачной.

В «Мещанине во дворянстве» нам открылся пышный стиль эпохи, нарядная театральность Мольера, доведен-

ная до предела. Спектакль поражал роскошью нарядов, изысканностью движений и поз, богатством красок. В нем разыгрывалась развернутая буффонная сцена посвящения Журдена в «мамамуши» с многочисленными арапчатами и турками. Смешили учителя Журдена, одного из которых играл Степан Кузнецов, со всей присущей ему изобретательностью.

В то время как Комиссаржевский по большей части работал над серьезными произведениями, Незлобин ставил современные русские и переводные сенсационные пьесы и мелодрамы. Из газет мы узнали, что конфликт внутри театра обострялся и разрешился победой линии Незлобина, победой Товарищества артистов, сменившего единоличную антрепризу Незлобина и делавшего теперь погоду. Думаю, что в дальнейшем это Товарищество и погубило Незлобина. Под его нажимом и в интересах кассы постепенно исчезала классика из репертуара, все меньше денег тратилось на оформление, ординарнее и скучнее делался сам театр, скупее он становился и в отношении привлечения актеров. О временах «Фауста» и «Идиота» приходилось вспоминать с тоской. Современная драматургия заполонила сцену. В отличие от просто развлекательных комедий, которые ставил Корш, Незлобин выбирал пьесы одной и той же темы — о современной «роковой» женщине, о ревности и измене — несомненная доля нарочитого эротизма и дешевой инфернальности лежала на них, что вряд ли могло меня хоть сколько-нибудь заинтересовать.

В то время выходили в свет и были популярны литературные сборники, альманахи — «Знание» во главе с Горьким, «Шиповник» во главе с Леонидом Андреевым и «Земля» во главе с Арцыбашевым. Театру Незлобина был ближе сборник «Земля».

Главным автором театра стал Арцыбашев с его знаменитой, но очень элементарной «Ревностью», с все той же загадочной женщиной в центре — некоей Еленой Николаевной, которую виртуозно играла ведущая незлобинская актриса Б. И. Рутковская. Тезис Арцыбашева заключался в непреодолимо греховной природе женщины. Любую буржуазную женщину, сидящую в зрительном зале, пьеса приводила в восторг: «Я чиста, чиста необыкновенно,— могла повторить она вслед за героинями,— но во мне заложен грех, что мне делать?»

Тогда здесь шли пьесы со специфическими названиями — «Маленькая женщина», «Хищница» Миртова. Сбо-

ры были полные, публика восторженно рукоплескала, а я, гимназист старших классов, гневался на беспримерный цинизм и бесстыдство авторов и старательно свистел Арцыбашеву и Миртову.

На премьере «Хищницы» на вызовы публики, к моей обиде, появилась полная веселая женщина, которая и оказалась «господином Миртовым». Она гордо и вызывающе раскланивалась. Но, впрочем, Арцыбашев и Миртов знаменовали поздний период деятельности театра...

Спектакли становились все обыденнее, «особый мир» исчезал. Заменивший Комиссаржевского Н. Н. Званцев, бывший актер Художественного театра, не был очень силен в режиссуре. Одно время он пытался продолжать дело Комиссаржевского, поставил «Орлеанскую деву», но близкого нам романтического начала в ней не чувствовалось. Разнородные элементы — современная по стилю игра Жихаревой и обобщенно мощная живопись Петрова-Водкина — в одно целое не сливались. Из лучших спектаклей Званцева нужно назвать «Горячее сердце» Островского. Но и он ушел из театра. После его ухода незлобинский театр не сделал ни одной серьезной постановки, целиком отдавшись кассе.

Незлобинская труппа в пору своего расцвета славилась замечательными актрисами: Е. Т. Жихаревой, В. Л. Юреневой, Е. Н. Рощиной-Инсаровой (сестрой В. Н. Пашенной).

Рощина-Инсарова была типичной актрисой 10-х годов, соединившей нервную трепетность с отточенным мастерством. Тоненькая, хрупкая, почти невесомая, всегда в платьях пепельного тона, каких-то туманных, тающих, Рощина-Инсарова была средоточием нервов. В своих воспоминаниях Вера Николаевна Пашенная к ней несправедлива. Это тем более объяснимо, что, когда Рощина-Инсарова сыграла в Малом театре три роли из репертуара Пашенной — Катерину в «Грозе», герцогиню Падуанскую в пьесе Уайльда и Анну Демурину в «Цене жизни»,— сравнение бывало не всегда в пользу Пашенной.

Соединяло сестер нечто общее — большие темные глаза, необыкновенный темперамент, легкая возбудимость. Но, в противоположность богатому голосу Пашенной, голос у Рощиной-Инсаровой был носового оттенка, звучал хрипловато, надтреснуто, что придавало какой-то особый, трогательный оттенок ее речи.

Когда для императорской сцены была запрещена «Анфиса» Леонида Андреева, ее взял театр Незлобина, пригласив на главную роль Рощину-Инсарову. Она имела громадный успех. Конечно, она играла «инфернальную» женщину, но громадная тоска переполняла ее, здесь были искренность переживаний и женская обида. В сцене, когда героиня отравляет своего любовника Костомарова и говорит ему: «Пей! Пей же!» — у Рощиной-Инсаровой появлялось что-то металлически властное в голосе.

Следующий ее крупный и решающий успех — «Обнаженная» Батайля. Натурщицу, брошенную художником ради герцогини, она воплощала с подкупающей простотой, с ненаигранной трогательностью, более того — убедительной непосредственностью. Когда она упрекала бросившего ее художника, ее надтреснутый голос наполнялся неизбывным одиночеством и тоской.

В «Тайфуне» Ленгиеля Рощина-Инсарова — француженка Елена Ларош появлялась в вызывающем туалете, в большой шляпе; во втором, центральном для роли акте она издевалась над своим любовником японским шпионом Токерамо, нарочито бросая ему оскорбительные слова, и становилась почти страшна в своей откровенной ненависти, в переполнявшем ее желчном сознании своего падения; в ней прорывалась наглая вульгарность дорогой французской девки.

Играла она и «Даму с камелиями». Помню, как ее Маргерит Готье умирала в последнем акте. Арман вернулся, казалось, она выздоравливает, все хорошо, ее ждет счастье — и тихая смерть. Очень удачной была мизансцена: Маргерит сидела в кресле, обняв стоявшего на коленях Армана, — и вдруг склоняла голову ему на плечо. Тихое падение головы, неприметное движение — это было замечательно своей трагической простотой.

Из незлобинского театра Рощина-Инсарова перешла в Малый, где ее судьба сложилась не столь счастливо. Но и здесь она продолжала привлекать необычностью всего своего внутреннего существа, взволнованностью, наполнявшей каждую ее роль. Она тонко чувствовала стиль автора и эпохи, хотя неизменно сохраняла какую-то современную трепетность. Такова была и ее Катерина в «Грозе», с тонким лицом нестеровских женщин; ее «Дама из Торжка» в дрожащих облаках белого воздушного платья — мечта армейских офицеров — в пьесе Ю. Беляева; ее герцогиня Падуанская — итальянка нача-

ла эпохи Возрождения. Анну в «Цене жизни» — пьесе о смысле жизни, о самоубийстве как решении жизненной проблемы — она играла скупо, сдержанно, неся глубоко в себе великое отчаяние, горе и безнадежность. И сам автор и Ермолова считали, что в «Цене жизни» Рощина была выше всех исполнительниц этой роли.

Рощина-Инсарова — это, конечно, явление, актриса она была необыкновенная. Когда я однажды спросил О. Л. Книппер-Чехову, какую из предреволюционных актрис (конечно, помимо В. Ф. Комиссаржевской) она считает лучшей, Ольга Леонардовна без раздумья ответила: «Конечно, Рощину».

Покинув Малый театр, Рощина много гастролировала, ездила с эффектными ролями по всем городам России, затем поступила в Александринский театр на огромный оклад. Но в ее репертуаре почти не было классики. Необычайно яркая, современная актриса, она часто играла в ремесленной драматургии и почти всегда благодаря своей исключительной индивидуальности она делала даже из весьма среднего материала нечто значительное.

Она совершила непростительную и непоправимую ошибку, уехав за рубеж. Играла там в гастрольных, затем в полулюбительских спектаклях. Уехала не по политическим соображениям, а поддавшись влиянию своих петербургских друзей. Сыграла свою роль и ее связь с графом Игнатьевым, братом знаменитого мемуариста.

Рощину-Инсарову у Незлобина сменила Жихарева, перешедшая к нему от Корша. Это была сильная драматическая актриса, лишенная той душевной трещинки, которая жила в Рощиной-Инсаровой. Жихарева владела острым драматизмом, решительностью сценического рисунка.

В одном из сезонов у Незлобина произошла встреча двух крупнейших актрис — Жихаревой и Юреневой, — двух полярно противоположных индивидуальностей. Их несходство достигало предела. Юренева обладала прелестной внешностью — небольшого роста, блондинка с раскидистой прической, с особой манерой растягивания фраз — с какой-то «падающей» интонацией. Если Жихарева и Рощина-Инсарова чеканили фразу, Юренева искала во фразе незаконченность, и движения ее казались рваными, капризными, внезапными. Ее обожали все современные женщины. Рощину-Инсарову и Жихареву ценили как актрис, но идеалом зрительниц стала Юрене-

ва — загадочная, неожиданная. Именно такие загадочные женские натуры ей особенно удавались. Поэтому ее считали лучшей исполнительницей героинь Арцыбашева и Пшибышевского, с грехом, заложенным в них, при незыблемой их внутренней чистоте. Юренева играла изысканно, создав своеобразный сценический стиль.

В «Орленке» Ростана прославился В. И. Лихачев — в роли герцога Рейхштадтского. Поклонницы за ним бегали, как за тенором. Когда в «Орленке» его герцог получал любовное письмо и рвал его, в зале раздавались рыдания. «Орленок», благодаря успеху Лихачева, шел очень часто и определял «лицо» театра Незлобина не менее, чем постановки Комиссаржевского. Лихачев был хорошим актером-простаком, приятным, миловидным, с юмором, с заразительным нервом, благодаря которому ему приходилось играть героев и молодых любовников, но они-то у него получались хуже; у критиков и у серьезных ценителей искусства Лихачев не проходил. Тогда же, когда он играл роли, близкие его легкому и искрящемуся дарованию, можно было говорить о настоящем искусстве. Но надо признаться, что в «Орленке» его непосредственность, увлеченность, некоторая сентиментальность, звучное чтение стихов Щепкиной-Куперник («Орленок» шел в ее переводе) увлекали; ему немало помогал эффектный мундир, который Лихачев носил умело и с блеском. Я помню, как в «Главной книге» Разумовского всех восхищал его грассирующий молодой повеса-офицерик. В «Псише» Юрия Беляева, поставленной Комиссаржевским, Лихачев заразительно играл роль крепостного танцора Ивана Плетня. В этом спектакле Комиссаржевский вновь обнаружил великолепное ощущение эпохи, в чем ему помогал отличный художник А. Арапов. Главную роль играла Вадимова, изящная, тонкая актриса. «Психа» шла чуть ли не каждый день. Но сотый спектакль Вадимова не доиграла: у нее случился приступ аппендицита и через два дня ее не стало. В «Псише» впервые выступил А. П. Нелидов, ставший одним из основных незлобинцев,— актер характерный, какого-то жесткого дарования. Ему особенно удавались образы людей уязвленных, страстных, с подпольными чувствами.

Но, возбудив интерес к режиссуре и отдельным актерам, театр Незлобина не мог вытеснить из моей души МХТ и Малый театр, к которым у меня определилось разное отношение.

В средних классах гимназии мы уже интересовались литературной жизнью, спорили по поводу прочитанных книг, бегали по выставкам, увлекались поэзией, читали Леонида Андреева, Алексея Толстого, Блока. Малый театр не мог всецело удовлетворить нашу жажду: он почти не ставил пьес наших любимых авторов, и тем не менее многие блестящие актерские работы покоряли нас.

Этот театр принял как некий сценический стиль отсутствие режиссуры. И хотя никто никакого режиссерского блеска от Малого театра и не ожидал, отличие от МХТ было разительным. Если в это время в жизни Александринского театра большое место принадлежало Мейерхольду, то в Малом подобной фигуры не существовало. Попытка пригласить Комиссаржевского кончилась неудачно. Комиссаржевский считался после «Мещанина во дворянстве» у Незлобина специалистом по Мольеру и стилю эпохи. Ему предложили ставить «Лекаря поневоле» в Малом театре в дни щепкинских торжеств. Щепкинскую годовщину праздновали в Малом театре широко, пытаясь дать как бы сценическую иллюстрацию различных театральных эпох. Мольеровский спектакль Комиссаржевского должен был знаменовать одну из стихий щепкинского творчества. Спектакль я не видел, но газеты подняли вокруг него сенсационную шумиху. Комиссаржевский поставил «Лекаря поневоле» стилизованно — с арапчатами и свечами, с трюками и приемами балаганного представления. В Малом театре режиссерские новшества вызвали взрыв протеста. В результате в дни щепкинских торжеств спектакль так и не показали, а позже он прошел семь раз и исчез из репертуара.

Стало очевидно, что постановочный принцип Комиссаржевского в Мольере никак не сочетался с традициями Малого театра. Но дело заключалось не только в этом. В значительной мере сказывалось нежелание труппы подчиниться режиссерской воле. Борьба Малого театра с Комиссаржевским была борьбой и против чуждой Малому театру стилизации и против самого принципа режиссуры. Часть актеров Дома Щепкина сопротивлялась режиссуре как таковой. Они чуждались самого понятия «режиссер», в то время как оно постепенно утверждалось в других театрах. Они предпочитали режиссера из актеров или взаимную друг другу помощь, что зачастую благотворно сказывалось на актерском ансамбле,

но о каком-либо сценическом решении спектакля в большинстве случаев и думать не приходилось. Некоторые из спектаклей выглядели словно бы на одно лицо, какого бы автора ни играли. К примеру, «Проигранная ставка». События вертелись здесь вокруг отравления богатого старика. Плохая пьеса быстро сошла, а на смену ей не то в том же, не то в следующем сезоне поставили «Соучастников» П. Д. Боборыкина. На сцене — не только та же самая декорация, но в пьесе и ситуация — та же: борьба наследников вокруг смерти старого богача. Но и этого мало: распределение ролей беззаботно почти повторяло прежнее.

Хотя Комиссаржевский и не пришелся ко двору, тем не менее ему поручили еще одну постановку — на сей раз современную пьесу Полякова «Огненное кольцо». Комиссаржевский вел спектакль в интимных, приглушенных тонах, боясь обнажить лежащую в основе пьесы мелодраму, и нашел для него мягкую и изящную форму. Играли Лешковская и Южин — никакого художественного столкновения между режиссером и актерами не произошло, но внутреннее подспудное сопротивление труппы все же продолжалось и не дало возможности Комиссаржевскому укрепиться в Малом театре.

Режиссуру Малого театра возглавлял И. С. Платон, автор нескольких умело сколоченных пьес. Он чувствовал и понимал актерский стиль Малого театра и не занимался изобретением мизансцен. О том, как репетировал Платон, красочно рассказывала мне Н. А. Смирнова.

Надежда Александровна получила роль королевы Елизаветы в «Марии Стюарт» и, как актриса умная, дотошная (да еще жена театрального критика Н. Е. Эфроса), изучая материалы об эпохе, о церемонии приема послов, вычитала, что Елизавета принимала послов стоя. На репетиции она решила применить на деле свои исторические познания, но услышала предостерегающий голос Платона:

— Надежда Александровна, почему вы стоите? Сядьте!

— Но я читала, что Елизавета принимала послов стоя.

Режиссер обращается к кому-то из старых актеров:

— А Гликерия Николаевна здесь стояла или сидела?

— Сидела.

— Надежда Александровна, сядьте!

Режиссер репетирует уверенно и спокойно. И вдруг сверху раздается голос старого рабочего:

— Сперва-то Гликерия Николаевна стояла. А когда у нее начали болеть ноги, стала сидеть...

— Надежда Александровна, встаньте!

Актеры зачастую повторяли приемы своих предшественников. Вл. И. Немирович-Данченко часто говорил о том, что Шумский играл Аркашку в «Лесе» хорошо, потом Правдин играл под Шумского, а Яковлев — под Правдина. Так живой характер и актерская находка вырождались в изощренный и виртуозный, даже темпераментный и увлекательный, но штамп.

Кроме Платона режиссерские обязанности в Малом театре несли очередные режиссеры Лепковский и Айдаров — видные актеры, но режиссерского лица не имевшие. Сценическая площадка решалась привычно, мизансцены строили близко к рампе, мебель на сцене в большинстве случаев стояла симметрично, в застывшем раз и навсегда порядке. Порою лишь, в отличие от Корша, на сцене выстраивались уголки комнат да сами декорации отличались чистотой, стройностью.

Иногда, в порядке исключения, приглашали художников Коровина или Браиловского. Коровин делал чудесную, жизнерадостную раму для «Фигаро» и жутко-таинственную для «Макбета». Но живописные декорации не влияли на мизансцены. Великолепные актерские спектакли возникали почти стихийно, от сочетания и взаимопонимания талантливых индивидуальностей и гармонического соединения актерских воль. И тогда никто не обращал внимания на мизансцены и на то, как расставлены стулья...

Художественный театр с его вниманием к стилю постановки иногда оказывал какое-то влияние и на Малый театр. Например, постановка «Горя от ума» 1911 года давала не только парад исполнителей, но и новое декорационное решение. Еще Художественный театр нарушил традицию, по которой первые три действия «Горя от ума» игрались, согласно автору, в одной декорации. Теперь и Малый театр заказал новое оформление, многое в нем было остроумно сделано, да и вся декорация была хорошего стиля. На сцене был выстроен круглый парадный зал, куда выходили двери комнаты Софьи и кабинета Фамусова, и в каждом акте зритель видел его как бы с разных точек зрения: так театр сохранил тра-

дицию и внес некую новацию. Но новшество коснулось только самой выдумки, самого принципа оформления, мизансцены же неизменно остались в пределах той элементарности, которая царила в Малом театре.

Ежегодно Малый театр возобновлял одну из пьес Островского, что не означало, однако, ее нового истолкования, как это было неизбежно в МХТ или у Комиссаржевского («Не было ни гроша, да вдруг алтын»). Когда-то шедший спектакль воспроизводился с новым составом исполнителей: это была смена актеров, а не режиссерского взгляда. Внешний вид спектаклей Островского был обезличен; казалось, будто из вечера в вечер смотришь одну и ту же пьесу. На сцене возникала чистенькая и ухоженная традиционная комната с геранью и кисейными занавесочками на окнах, с дорожками на полу — будь то «Женитьба Бальзаминова», «Гроза» или «Бедная невеста». Невозможно было понять по этому дежурному оформлению, какая из пьес идет сегодня, ее особую атмосферу. Декорация оставалась нейтральным фоном, на котором лепились фигуры исполнителей.

За исключением Островского, «Ревизора» и «Горя от ума», классика проскальзывала на сцену не так часто. Чаще всего в Малом театре шли пьесы авторов конца XIX века — Тимковского, Невежина, Шпажинского, Вл. Александрова, порой Найденова (который после «Детей Ванюшина» стал писать неудачно). Пробилась одна пьеса Леонида Андреева, две — Алексея Толстого. Ставил театр иной раз и новинки зарубежной драмы — «Цезаря и Клеопатру» Шоу, «Герцогиню Падуанскую» и «Идеального мужа» Уайльда. Но по преимуществу дело заключалось не в пьесе, не в качестве драматургии, а в том, как играли актеры и что они несли с собой. И наряду с произведениями литературно значительными потрясающий успех имели и «История одного брака» Александрова, и «Стакан воды» Скриба с Ермоловой, Лешковской и Южиным, и «Светочи» Батайля с теми же Ермоловой и Южиным. Или «Ассамблея» Гнедича, непритязательный анекдот из эпохи Петра I. Ее незамысловатый сюжет основывался на истории влюбленных, которым препятствовали старики родители, но вмешательство Петра I приводило к ожидаемой свадьбе. Привлекали картинки быта Петровской эпохи, петровская ассамблея, смешили комедийные ситуации с боярами, не желавшими расставаться с застарелыми обычаями. Декорации писал Браиловский — большой знаток эпохи. Распреде-

ление ролей было исключительно точным. Сопротивлявшуюся нововведениям вздорную старуху играла О. О. Садовская, прогрессивную — Е. К. Лешковская, Петра I — К. Н. Рыбаков, столетнего старца — О. А. Правдин, молодого влюбленного — А. А. Остужев, в эпизодах участвовали В. Н. Рыжова и Е. Д. Турчанинова.

Такой же анекдот лежал в основе «Дамы из Торжка» Ю. Беляева, действие которой происходит в середине XIX века. Молодая очаровательная дама, живущая в Торжке, возвращается домой. В пути ломается карета, и ей приходится заночевать в поле. Здесь оказываются офицеры, помещик, которые все в нее влюбляются. Но под занавес появляется ее возлюбленный — эффектный поручик,— и все кончается благополучно. Офицеры и помещик остаются одураченными. Рощина-Инсарова тонко чувствовала стиль этой непритязательной пьесы. Она нашла атмосферу этой ночи, полной приключений, и какую-то прозрачность и легкость. На ступеньках кареты в лунном свете она появлялась в белом кружевном платье, кто-то из офицеров перебирал струны гитары... М. М. Климов чудесно, с наивным юмором играл располневшего помещика-холостяка лет под пятьдесят, который в жизни никогда не влюблялся.

В 1912 году возобновили скучную, томительную пьесу Пароди «Побежденный Рим», о том, как весталка нарушила обет целомудрия и ее должны обречь на вечное заточение, но старая слепая мать закалывает ее кинжалом. Какое дело до судьбы этой весталки могло быть нам, которые читали Леонида Андреева, увлекались Блоком, слушали Северянина?! Но на сцену выходила Ермолова, и неожиданно возникало дыхание Рима, дыхание трагедии. Великая наивность Ермоловой, верившей в такие ситуации беспредельно, заставляла и нас смотреть с трепетом, как она дрожащими руками искала сердце дочери, нащупывала его и наносила беспощадный удар. Не забыть этих красноречивых рук... Казалось, что нет никакого Пароди — Ермолова заставляла на минуту забыть о чудовищной глупости пьесы, о том, что это всего лишь игра. Впоследствии я спрашивал Марию Николаевну, как она этого добивалась. Она, как обычно, отвечала: «Не знаю, как-то так, само собой».

Один из тогдашних боевиков — «История одного брака» Вл. Александрова — рассказывал историю неудачного брака в московской купеческой семье. Молодой человек, сын знаменитой певицы Артыновой, женится на

богатой купеческой дочке, которая изменяет ему — воспитанному в строгих дворянских правилах. Происходит катастрофа, разрыв. Мать играла Ермолова, ее мужа — Правдин, сына — Максимов, модного доктора — Южин, старую купчиху — Садовская. Все играли великолепно, несмотря на элементарность пьесы. А в исполнении Ермоловой звучала какая-то ирония, когда горько качая головой, она говорила: «Маркиз с Таганки, барон с Покровки». Но для нас и сама эта пьеса и ее невероятный успех казались чужими. Разоблачение семейной купеческой истории нас захватить не могло.

К юбилею Отечественной войны 1812 года в Малом театре шли разговоры об инсценировке «Войны и мира», но замыслы не осуществились. Поставили хронику «Двенадцатый год», с парадом исторических лиц на сцене, пьесу неудачную и неталантливую, в ней элементарно иллюстрировались важнейшие события войны, начиная с бала в Вильно и кончая крушением Наполеона. Коровин написал с большой тонкостью верные эпохе, археологически точные декорации. Запомнились лишь две фигуры — Мюрат и Кутузов. Южин играл Кутузова глубоко и сдержанно, как он вообще превосходно играл умных, утомленных людей. У него был иронический вид прошедшего большую жизнь человека, на голову выше окружающих. Мюрата изображал Остужев. Владея очень красивым, богатым голосом, он всегда немного напевал, и вместе с прогрессирующей болезнью — все нарастающей глухотой — усиливалась напевность его речи. Когда он участвовал в обычных современных, «пиджачных» пьесах (а он, к сожалению, переиграл их много), его напевность часто казалась условной. В Мюрате же она совпадала с образом, как позже в Отелло.

К трехсотлетию дома Романовых был устроен торжественный спектакль — он включал сцены из «Бориса Годунова» (Остужев играл Отрепьева, Южин — Пимена) и скучнейшую длинную хронику «Избрание на престол Михаила Федоровича Романова». Сам спектакль впечатления не производил, но мне запомнилось, что заполнявшие партер военные в парадных мундирах и аксельбантах все антракты стояли лицом к императорской ложе, хотя она и была пуста,— по существовавшему и обычно не соблюдавшемуся закону в императорских театрах военные в антрактах не имели права сидеть, и на этот раз застывший в антрактах зал выглядел очень эффектно.

Единственная пьеса Леонида Андреева, поставленная, к нашему удовольствию, Малым театром, была «Профессор Сторицын» («Нетленное»). В Малом театре пьеса прозвучала фальшиво. Переживания Сторицына, верящего в нетленную красоту и столкнувшегося с семейными неурядицами, казались надуманными. А когда через два года приехал на гастроли с этой же пьесой Александринский театр, этой фальши в спектакле петербуржцев не ощущалось. Малый театр играл Андреева без подтекста, и образы, которые он показывал, были очень несовременны. Может быть, главный исполнитель Н. М. Падарин, яркий бытовой актер, не подходил для тонкого и болезненно чувствующего профессора. У меня все время было ощущение, что актеры играют то, чего не понимают.

Не могла получиться в Малом театре и не очень совершенная, но психологически острая «Обширная страна» Шницлера. Быт современной Австрии Малому театру был чужд, и только В. А. Шухмина могла прорвать общий томительный тон спектакля.

Малый театр внутренне сопротивлялся всему, где ему чудились болезненность, надлом. Его актеры любили прозрачные, ясные чувства, жизнь для них имела свой реальный первоначальный вкус, и эту цельность и полноту простых вещей они чудесно умели изображать и ею заражали. Я бы сказал, что они были слишком здоровыми в своем ощущении искусства и не хотели погружаться в жизнь противоречивую и даже патологическую, как у Андреева. Они предпочитали наивный реализм, в его сфере чувствовали себя превосходно, утверждая начала, которые несли еще из XIX века. И когда я задумываюсь, чем же Малый театр внутренне покорял, то все больше убеждаюсь: своим несокрушимым оптимизмом, полнотой ощущения жизни. Но нужного ему материала в современных пьесах он не обнаруживал. Потому великолепие лучших постановок Малого театра не выходило за рамки успеха чисто театрального, и сильного звучания они в предреволюционные годы не имели. Они часто доставляли эстетическое наслаждение, поражали блеском и благородством актерской игры, ансамблем, который рождался от общности понимания исполнителями пьесы и законов сцены.

Если многие спектакли Художественного театра пронизывал дух сомнения, то Малый этому духу в тревожное предреволюционное время не был подвержен. Он ве-

рил в жизнь безотчетно. И, может быть, закрывал глаза на многие жизненные явления, которые не могли не доноситься до нас, молодежи.

Поэтому из всех старых театров он наиболее легко, просто и безболезненно перешел к задачам, поставленным революцией. Мне казалось, что именно наивный реализм Малого театра избавил его актеров от той сложной внутренней перестройки, которая была неизбежна для Художественного театра.

Художественный театр в предреволюционные годы выбирал пьесы проблемные, мучительно задумывался над судьбами интеллигенции. Малому театру это было чуждо. Он верил в жизнь и утверждал ее красоту и справедливость, которые считал вечными. Он не хотел усложнений. И если для Художественного театра историческая пьеса становилась современной, то Малый современные пьесы ставил как бы вне времени. Современная «История одного брака» могла происходить и двадцать и тридцать лет назад. Так же и пьеса Найденова «Роман тети Ани» — история о том, как стареющая тетя Аня полюбила молодого человека, а молодой человек полюбил ее племянницу. Поэтому зачастую спектакли Малого театра на современные темы не входили в нашу жизнь как нечто необходимое. Лишь в лучшем случае они несли некоторые приметы времени.

И тем не менее ряд спектаклей в Малом врезался в память неотразимо. Например, «Привидения» Ибсена, где Ермолова, которая, по ее словам, не принимала Ибсена, гениально сыграла фру Альвинг. Головин, оформлявший спектакль, нашел какое-то щемяще-точное ощущение Норвегии, ее холода. Действие происходило в большом холле с широкими окнами, через которые виднелся северный пейзаж. Возникало ощущение дома, в котором трудно себя почувствовать уютно, в котором тревожно и боязно жить... Ермолова в этой пьесе нашла себе ряд кульминационных, вершинных моментов. Одна вершина — когда она видит Освальда с Региной, вторая — ее объяснение с пастором Мандерсом. И, наконец, финал, когда она отбрасывает коробку с ядом. Ее фру Альвинг несла в себе сознание трагической вины и внутренней тревоги. Слушая пастора Мандерса, она стояла почти спиной к зрительному залу — все говорила ее спина. Пастора играл К. В. Бравич — сподвижник Комиссаржевской, чувствовавший Ибсена, актер не только со вторым, но и с третьим планом. Его пастор Мандерс был

при внешней правоте внутренне пуст — это было очень страшно. А. А. Остужев, напряженно вслушиваясь в себя, великолепно играл Освальда, при этом все трое — Ермолова, Бравич и Остужев — друг друга понимали.

Очень хорошо исполнители чувствовали и «Марию Стюарт», где Пашенная играла Марию Стюарт, Смирнова — Елизавету.

Из современных авторов близким актерам оказался А. Н. Толстой. Но его «Насильники» не удержались в репертуаре, так как реакционные круги потребовали снятия пьесы. В «Насильниках» Толстой рисовал заволжских дворян, страшно уродливый их быт; спектакль густо и ярко передавал атмосферу их жизни — и одновременно его пронизывала лирическая тоска благодаря образу Клавдия (Яковлев). Спектакль был очень хорошо сыгран. Все роли, начиная от Садовской и кончая Климовым, были сделаны в Малом театре с той реалистической и жуткой силой, на которую не так часто решались даже лучшие актеры театра.

В числе памятных спектаклей — «Женитьба Фигаро» Бомарше. Малый театр заставил меня полюбить эту комедию благодаря поразительному комедийному блеску исполнения, и потому, уже приглашенный в МХАТ заведовать литературной частью, я немедленно предложил для одной из ближайших постановок «Фигаро» — так глубоко было впечатление, оставленное тем спектаклем. Что-то бесконечно бодрое заключалось в нем. Весь он был пропитан мощной и заразительной радостью. По силе комедийного блеска я могу равнять этот спектакль только со «Стаканом воды». Уже коровинские декорации сразу вводили в атмосферу праздничной комедийности. Резкого противопоставления аристократии и народа в спектакле как будто не проводилось, но весь он был пропитан мощной и заразительной радостью. Я не обращал внимания, что Южин и Лешковская — Фигаро и Сюзанна — по возрасту уже не подходили к ролям, казались тяжеловатыми, но они так вели свои дуэты, держали такой молниеносный ритм, а Южин так увлекательно произносил последний монолог, что зал долго дрожал от аплодисментов. В Южине заключалось столько иронии и жизненного опыта, он и не пытался излишне молодиться, он заставал своего Фигаро на пороге полной зрелости и мужественности. Яблочкина со своей красотой и изящной холодностью и М. Ленин, еще молодой, не приобретший своих испытанных штампов, играли графиню

и графа. Гзовская с изумительной виртуозностью, с заносчивым брио изображала Керубино, а «старая гвардия» Малого театра — Никулина (Марселина), Рыбаков (Бридуазон), Сашин (садовник) извлекали все возможные комедийные эффекты из своих ролей, наслаждаясь исполнением и нигде не переходя границ строжайшего вкуса.

Таким же блистательным ансамблем отличались «Плоды просвещения», «Горе от ума» и многие спектакли Островского: «Доходное место», «Без вины виноватые», «Женитьба Бальзаминова», «Бедная невеста», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Грех да беда на кого не живет». В перечисленных постановках Островского удивляла какая-то мягкость исполнения. Я не очень вдумывался в общий смысл спектакля. Я сопереживал исполнителям, и в этом сопереживании таилось какое-то двойное чувство: интерес к человеческим судьбам и — еще более — восхищение всегда темпераментной актерской игрой. В «Бедной невесте» я навсегда запомнил громогласный, самоуверенно властный облик Падарина — Беневоленского; «вкусную» и лукавую игру тогда сравнительно молодого Яковлева в «Бальзаминове»; великолепный дуэт Рыбакова и Садовской и эпизодическое появление старика Михаила Провыча Садовского в роли Досужева в «Доходном месте». Да мало ли подлинного наслаждения доставлял Малый театр в этих спектаклях! Я уже не говорю о «Без вины виноватых» с Ермоловой, Остужевым и Садовской. И хотя в газетах мы читали нападки на Малый театр за забвение и искривление традиций, с этим не хотелось соглашаться — нигде, как в Малом театре, мы с такой силой не чувствовали радости актерской игры, хотя бы игралась и трагедия. Ермолова в «Привидениях» и ряде других ролей как раз и была свидетельством того «очищения», «катарсиса», о котором мы читали в учебниках по античной литературе. И тогда, надрывая голоса, стоя на галерке Малого театра, мы до хрипоты и исступления вызывали эту старую, но не имевшую возраста актрису, бесконечно выходившую на вызовы, и напоминали сами себе студентов прошлого века.

Как бы мы ни относились к отдельным спектаклям Малого театра, для нас навсегда сохранялось очарование изумительного по архитектуре зрительного зала, белого

с золотом, с широким и удобным амфитеатром, простирающимся почти до бельэтажа. Мы любили его узкие коридорчики, обитые мягкой красной материей уютные диванчики, прислоненные к стенкам, неудобные лестнички, возникающие в самых неожиданных местах. Хотя игра оркестра в антрактах была уже отменена, однако широкая оркестровая яма сохранилась: в ней отводились места для актеров, не занятых в спектакле, и бывало так увлекательно с высоты галерки или последних рядов первого яруса с замиранием сердца наблюдать за появлением там статной фигуры Ермоловой или угадывать среди сидящих, любимых и популярных актеров, но чаще всего оркестр заполнялся неизвестной нам молодежью. В конечном итоге мы чувствовали, как актеры Малого театра испытывают наслаждение от своего артистического пребывания на сцене, и заражались их самочувствием. Эта приподнятость, благородное чувство игры не покидало лучших актеров Малого театра. Они любили и умели играть. Уже в поздние годы я как-то утром встретил на улице В. Н. Рыжову, спешившую в театр, хотя репетиций не было, и уверявшую меня, что в театре нужно быть спозаранку, чтобы не обделили ролью, а Яблочкина, ссылаясь на свой опыт, убеждала молодых героинь готовить впрок роли в репертуарных пьесах: «Вдруг исполнительница заболеет, а вы тут как тут». Они не могли довольствоваться одной новой ролью в сезон, что теперь кажется почти счастьем для актеров,— три-четыре роли считались минимальной нормой, и даже Садовская зачастую выступала в крупных эпизодах.

Женский состав в Малом театре был намного сильнее, чем мужской, и значительно интереснее и разнообразнее, чем в Александринке. М. Н. Ермолова, Е. К. Лешковская, О. О. Садовская, В. О. Массалитинова, Н. А. Никулина, Е. Д. Турчанинова, О. В. Гзовская, В. Н. Пашенная, Н. А. Смирнова, В. А. Шухмина, В. Н. Рыжова, А. А. Яблочкина и многие другие... Я застал Ермолову, когда ей было пятьдесят шесть лет. Свои молодые роли она бросила играть, но иногда в благотворительных спектаклях исполняла отдельные сцены из прежнего, прославившего ее репертуара. Благодаря этому мне удалось увидеть в ее исполнении фрагменты из «Марии Стюарт» и «Измены». Такое возвращение к старым ролям было и разумно и тактично. Позднее то же делали Москвин и Качалов, игравшие отрывки из «Живого трупа» и из «Карамазовых» на концертных подмостках.

Я не знаю актрисы, равной Ермоловой по силе и полноте содержания. У нее было свойство настоящего гения — открывать целый мир даже в роли, не предвещавшей ничего особенного. При встречах она сразу бросалась в глаза. Если даже вы не знали, что это Ермолова, что-то в ее облике обращало на себя внимание. Портрет, созданный Серовым, вообще один из лучших актерских портретов, запечатлел ермоловское благородство, ее человеческую цельность и величие.

Но тех, кто наблюдал Ермолову в повседневной жизни, поражала и другая сторона ее существа — замкнутая и в то же время очень благожелательная, она остерегалась постороннего вмешательства в свою внутреннюю жизнь.

Ермолова не могла не видеть, что Малый театр терял свое былое величие. Она была защитницей и хранительницей его лучших традиций. Мы, молодежь, восторженно принимали ее искусство, хотя времена менялись, менялись «властители дум» и художественные пристрастия. Казалось бы, что могла сказать шестидесятилетняя Ермолова моему театральному современнику, молодому человеку начала века? Но она покоряла огромной нравственной силой, человеческой цельностью.

Ермолова, как, впрочем, все знаменитые «старики» Малого театра, обладала своими привычками и особенностями. Говорила она порой немного нараспев, голову держала чуть склоненной к правому плечу. Иногда — скандировала. Даже в ее руках, которые она держала немного в стороне от тела, была особая пластика.

Часто она выступала на концертах с чтением стихов — особенно во время империалистической войны 1914 года. Ее чтецкий репертуар включал «Внимая ужасам войны...» Некрасова и «Песню бельгийских кружевниц», специально написанную Щепкиной-Куперник по следам событий, в связи с оккупацией Бельгии. Она очень любила стихи Майкова «Вперед, без страха и сомненья, на подвиг доблестный, друзья!».

Выступала она обычно в бархатном темно-зеленом платье с высоким воротником. На шее — крестик, с ним она не расставалась в силу своей неколебимой религиозности.

Я на себе ощутил магию ее таланта, гипнотическую власть над зрителем. Случилось это во время спектакля «Светлый путь». В весьма нелепой пьесе С. Д. Разумовского, где на фоне войны развертывается сентименталь-

ная семейная история, Ермолова играла настоятельницу монастыря. До сих пор помню я сцену встречи настоятельницы с раненым слепым солдатом. Она утешала его и произносила текст, непереносимый в устах другой актрисы и вполне оправданный у нее. В конце она почти в экстазе обращалась к солдату со словами: «К тебе идет Христос. Видишь? Видишь? Он приближается!» И слепой солдат отвечал: «Вижу». Она произносила монолог с такой силой, что не только слепой солдат, но и весь зрительный зал видел идущего Христа.



Программа «Светочей» А. Батайля в Малом театре

Литературно-драматургические вкусы Марии Николаевны часто казались нам старомодными. Она выбирала пьесы подчас слабые, но всегда близкие ей по теме — например, «Тень» Тимковского или «Убеждения г-жи Обрэ» Дюма.

При переходе на пожилые роли масштаб и героический характер дарования Ермоловой, ее трагическое мышление нашли себе применение в ролях матерей. Тема матери стала преобладающей в ее творчестве. В «Привидениях» Ибсена, о которых я уже говорил, она пренебрегала символикой и рационализмом пьесы, а выхватывала только человеческое и играла со всей силой и простотой.

С годами она становилась в своем сценическом искусстве все более прозрачной. Но особенность ее игры — преимущественное внимание к двум-трем ударным сценам в роли — сохранялась. Она мудро вела зрителя к вершине роли, к тем крупным кускам, в которых для нее заключался главный сценический смысл. В «Светлом пути» таков был монолог настоятельницы. В «Привидениях» — момент, когда фру Альвинг, отказываясь дать яд Освальду, бросает коробку с криком: «Нет! Нет! Нет!» В «Холопах» П. П. Гнедича старая властная княжна

ИМПЕРАТОРСКІЙ МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

Въ Субботу, 3-го Января,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

представлено будетъ:

СВѢТОЧИ.

Драма въ 3-хъ дѣйствіяхъ, соч. Анри Батайля. Переводъ съ рукописи Э. Э. Матерна и В. А. Бинштока.

(2-е представленіе).

Съ участіемъ Заслуженныхъ артистовъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ г-жи ЕРМОЛОВОЙ и г. ЮЖИНА

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Буге . . . . г. Южинъ.
Бландель . . . . г. Ленскій.
Гербертъ . . . . г. Айдаровъ.
[illegible] . . . . г. [illegible]
[illegible] . . . . г. [illegible]
[illegible] . . . . г. [illegible]
[illegible] . . . . г. [illegible]
[illegible] . . . . г. [illegible]
[illegible] . . . . г. [illegible]
[illegible] . . . . г. [illegible]
[illegible] . . . . экст. [illegible]
[illegible] . . . . экст. [illegible]
Корни . . . . г. [illegible]
Редакторъ «Зари» . . . . экст. [illegible]
Журналистъ-[illegible] . . . . экст. [illegible]

Артуръ . . . . экст. Зубова.
Бернье . . . . экст. Тамарина.
Тронше . . . . экст. Васильева.
Белланжэ . . . . г. Садовскій 2.
Г-жа Буге . . . . г-жа Ермолова.
Ядвига Вародичъ . . . . г-жа Найденова.
Марсель . . . . г-жа Алексѣева.
Г-жа Дюрюи . . . . экст. Оболенская.
Дама . . . . экст. [illegible]

Студенты и гости.

Постановка режиссера С. И. Айдарова.

Начало въ 8 час., окончаніе около 11½ час.

Симъ доводится до свѣдѣнія публики, что бросаніе на сцену бутоньерокъ, цвѣтовъ и пр. строго воспрещается.

Билеты на всѣ драматическіе спектакли объявленнаго репертуара можно получать въ кассѣ Малаго театра до 9½ ч. вечера.

Цѣна 5 коп.

Плавутина-Плавунцова, не желая подчиняться произволу Павла I, скрывалась в своем имении, объявив, что у нее отнялись ноги. В момент, когда ее извещали о смерти Павла, княжна совершенно неожиданно, властно и величественно вставала с кресла. В исполнении Ермоловой этот эпизод всегда производил огромнейшее впечатление.

Совершенно незнакома наша молодежь с другой замечательной актрисой Малого театра — Еленой Константиновной Лешковской. Ее творчество, к глубокому сожалению, оказалось забытым. Последние годы жизни она тяжело болела, не часто выступала на сцене. Но в свое время она считалась лучшей гранд-кокет русского театра. Когда я ее увидел впервые, она играла уже преимущественно женщин, переживающих свою вторую молодость или трагедию последней любви. Она умела соединить яркую комедию с драмой. К комедийным чертам у Лешковской прибавился еще и затаенный драматизм. Это была актриса необыкновенная, очень благородная в движениях, во всем своем облике, со странным, необычным голосом — особенное ее тремоло уже само по себе волновало.

Если бы пришлось говорить о типе интеллектуального или неинтеллектуального актера, то Лешковская — великолепный пример интеллектуальной актрисы. В ней жило ироническое, умное начало. В годы моей юности бытовало модное разделение актеров на адвокатов и прокуроров своих ролей. Ермолова считалась адвокатом, защитницей своих героинь, Савина — прокурором. Я бы сказал, что если Лешковская и не была прокурором своих ролей, то она наблюдала их немного со стороны, немножко сверху, порой даже критически. Великолепный знаток женской психологии, Лешковская ведала скрытые женские ходы каждой роли. Она легко переходила от наивного фарса к драме, и ее всегда изощренные сценические приемы были оправданы психологией, душевными движениями и взрывами. Так, в «На полпути» Лешковская, начав почти с буффонной комедии, вводила постепенно драматические ноты в финале пьесы. Помню ее помертвевшее лицо в разговоре с покинувшим ее любовником, и беспомощные руки, держащие шляпу и машинально втыкавшие в нее булавку, и роковое окно, к которому она медленно и неотвратимо приближалась, чтобы из него броситься.

Из ее прежних знаменитых ролей я видел Глафиру — в сцене с Лыняевым, которого играл К. Н. Рыбаков. Ее Глафиру нельзя было себе представить иначе, чем в красном платье. Какое-то огненное пятно. Прическа скромная, ничего кричащего, вульгарного. Когда она мечтала, прислонившись спиной к Лыняеву, и как-то лениво забирала его в свои руки, в ее Глафире виделась уверенная хищность, без обычной здесь настырности, как будто она уже знала, что Лыняев неизбежно попадет в ее лапки. Она свои коготки то показывала, то прятала, и эта неотвратимая игра с Лыняевым принадлежала к вершинам актерского мастерства.

В «Дебюте Венеры» знаменитая кафешантанная певица оказывалась в драматическом положении: дочь ее должна была выйти замуж, и матери необходимо бросить сцену. Ей предстоял выбор: либо дать счастье дочери и уйти, либо его разрушить, но остаться на сцене. И она предпочла славу. Она выступала полуобнаженной в роли Венеры, и наутро ее ожидал ворох рецензий. Как Лешковская читала рецензии! Из кипы газет она вылавливает то одну, то другую, она рада своему успеху, у нее счастливое лицо, и вдруг она забирает всю эту кипу в охапку, прижимает к себе, победоносно покидает комна-

ту; но наступает позднее отрезвление — и она отказывается от славы.

Чем дальше, тем больше в ее ролях звучала драматическая нота. Лешковская играла раненую женскую душу: печальный конец порой бессознательно порочной жизни — такова частая тема актрисы в последний период ее творчества.

Почти каждый сезон Малый театр включал в репертуар пьесу, в которой в центральных ролях выступали Лешковская и Южин. Например, «Amor — omnia» («Любовь — все»), «Дебют Венеры», «На полпути», «Огненное кольцо». В большинстве случаев пьесы эти не отличались литературными достоинствами: в их основе лежала поздняя, осенняя любовь двух уже уставших от жизни, но соединенных какими-то незримыми узами людей; порой любовь одного из них была безнадежной, порой драмы граничили больше с комедией... Но, как бы то ни было, ежегодного появления таких спектаклей мы ждали с нетерпением, заранее предвидя тонкость диалога, изысканность красок, изящество игры.

Из последних ролей Лешковской мне запомнилась Гурмыжская в «Лесе». Я не видел ни до, ни после нее ничего подобного в исполнении этой роли. Отнюдь не старая, но пожившая, хорошо сохранившая остатки былой красоты, благородно барственная, очень женственная, ее Гурмыжская была пронизана пороком до предела, в ней говорила неумирающая чувственность. Она не казалась ни злой, ни отталкивающей. Эта подтянутая Гурмыжская очень за собой следила, чтобы хорошенький мальчик Буланов обратил на нее внимание. Как она смотрела на него! Как она его оценивала! Свое лицемерие она хорошо прятала. Она была великолепно воспитана, не то что грубоватая властная барыня, какой играла Гурмыжскую В. О. Массалитинова. А эта пожилая, но чем-то пленительная особа действительно могла держать весь уезд в руках.

И навсегда запомнился дуэт из «Горя от ума». Графиня-бабушка — Садовская и графиня-внучка — Лешковская. Когда они появлялись впервые вдвоем на балу, они сразу приковывали внимание: высокомерная, пожилая, озлобленная, с какой-то особой манерой держать лорнет — Лешковская, и вся заплесневелая, точно старый гриб,— Садовская. Никого не видя и не слыша, графиня-бабушка двигалась по прямой линии к рампе и, лишь дойдя до края сцены, поворачивалась и направля-

лась вдоль рампы, глухая, полуслепая, но жадно любопытная развалина.

Ольга Осиповна Садовская, великая «старуха» Малого театра, вообще остается для меня загадкой. Как о ней рассказать? Будто никаких внешних перемен из роли в роль. Почти всегда одно и то же лицо, слегка тронутое гримом. Только с помощью внутренних красок, тонкой, изощренной мимики, великолепного языка она находила всегда иной образ. Она схватывала зерно роли.

Известно, что она владела настоящей народной речью, к тому же любила слово, наслаждалась им. Ее обычно считают характерной актрисой на роли свах и старух, которых она действительно играла прекрасно. Но ее дарование было глубже.

Ее Галчиха в «Без вины виноватых», страшное, жуткое, но во всем достоверное существо, усаживалась за стол лицом к рампе — всклокоченная, со страшными, ищущими, маленькими глазками и проваленным ртом, с перемежающимися моментами сознания и забытья. Когда она играла Галчиху, оставалось неясно, сознательно обманывает она Кручинину или несознательно? Верила она или не верила в рассказ о Грише? Не знаю! В Галчихе — Садовской вспыхивала невероятная, непобедимая животная жадность. В маленьких, острых глазках порой мелькало что-то человеческое — и погасало, как только появлялись деньги. Ритм сцены напряженный. Ермолова — Кручинина стучится к Галчихе, как в запертую дверь, вот-вот, кажется, откроется истина, но жадность к деньгам, которая кружит старую больную голову, отдаляет колеблющуюся истину. И уже сама Галчиха не понимает: может, и были мальчик и молодая мать, а может, и не были... И я, зритель, начинаю тревожно верить, что она силится вспомнить, но — тщетно.

В «Воеводе» у нее было две роли — старая крестьянка, баюкающая младенца и поющая тоскливую песню, и хитрая старуха-нянька. Как необходим здесь контраст во всем! А она, казалось, только переменила костюм и сидела себе на том же месте, но все в ней становилось иным.

В «Талантах и поклонниках» она рисовала женщину, очень много пережившую, честную, хорошую, беспредельно любящую дочь, но хитроватую, уставшую от неудачной жизни, жаждущую уюта. И когда она в третьем акте надевала шаль, подаренную Великатовым,— это было за-

мечательно по той горделивости, которая возникала у Садовской. Когда кончался спектакль, ясно представлялось, как она в будущем поместье станет управляться со своими курами, как станет важничать с подчиненными. В ней жила целая эпоха.

В жизни Садовская была иронической и по-актерски ревнивой женщиной. Когда на место Н. А. Никулиной на роли старух пригласили Е. П. Шебуеву, Садовская сказала кому-то: «Инженюшечку привезли, пойдем встретим».

Таким образом, во главе Малого театра стояли три великие актрисы.

К этому времени заканчивала свою сценическую жизнь Н. А. Никулина. К ее знаменитым ролям относились городничиха в «Ревизоре» и Толстая барыня в «Плодах просвещения». Амплуа этой характерной актрисы в ее поздние годы можно определить — постаревшая простушка. Необычайно наивная, открытая Толстая барыня, искренне верившая во все чудеса. Городничиха, неумеренная в темпераменте, невоздержанная: приехал чиновник из Петербурга — непременно в меня влюблен, не в дочь, нет-нет, в меня! Предельно занятая всем, по уши погруженная в дела, ее городничиха — самая главная в городе. Никулина была актрисой темпераментной, чистой и наивной на сцене. Мне рассказывали, что она действовала по интуиции, безотчетно отдаваясь роли.

Среди актрис у меня, помимо великой «тройки», появились и свои любимицы — О. В. Гзовская, быстро покинувшая Малый театр, В. Н. Пашенная, Н. А. Смирнова и В. А. Шухмина. О Смирновой и Шухминой осталось мало свидетельств, между тем они были интереснейшими индивидуальностями, вносившими свою краску в общий ансамбль театра. Обе они отличались обостренным чувством формы и отпечатком современной тогда манеры игры. Познакомился я со Смирновой много позже, когда смерть ее любимого и непрерывно о ней заботившегося мужа Н. Е. Эфроса нанесла ей непоправимый удар и она внезапно и почти безвозвратно утеряла чувство сцены. Она обладала великолепным юмором, блеском в комедийных ролях, с безошибочной наблюдательностью играла жену Сторицына в андреевской пьесе, но наиболее осталась мне памятной в Елизавете («Мария Стюарт») и леди Макбет. В трагедии Шекспира она была очень красива какой-то холодной, мертвящей красотой. Тему честолюбия и властности она исчерпывала почти до

дна. Я до сих пор помню ее образ — образ внезапно схваченной смертельной тоской женщины, бродящей по переходам дворца со светильником в руке. Так же смело, четко она играла Елизавету.

Я очень любил Шухмину, была какая-то особая прелесть в ее неправильном, но живом, с острыми глазами, лице. Я до сих пор жалею, что не видел ее в «Норе»,— ее очень хвалили. Но все же я предпочитал ее в комедии — Глафирой в «Волках и овцах», Сюзанной «В царстве скуки», Дианой в «Собаке садовника». В драме — в Ларисе («Бесприданница») — она казалась какой-то матовой, притушенной, в особенности рядом с Пашенной, которая, кстати сказать, в это время тоже больше побеждала в комедийных ролях — в «На бойком месте», в Розалинде, в Лизе. Но у Пашенной торжествовало мажорное начало, в ней пела неукротимая радость жизни; в Шухминой же преобладало тонкое лукавство, остроумие, грация. Пашенная любила краски яркие, точные, куски резкие и категорические; Шухмина же наслаждалась мягкостью переходов, переливом тончайших оттенков; Пашенная в те годы вся выплескивалась наружу, она увлекала своим темпераментом, красотой своего голоса, и в драме, участвуя в не очень-то сильных современных пьесах, часто повторялась — исключением была «Мария Стюарт», которую она играла благородно и скульптурно. Шухмина не могла побеждать в народных ролях, они были ей чужды, в драму она вносила рафинированность чувств, остроту, порой парадоксальность. Пашенная чувствовала народную стихию, в каком-нибудь «Неприятеле» она создавала с Садовской чудесный дуэт; Шухмина туда бы не вместилась, постоянно обнаруживая свое особое, присущее ей грациозное обаяние и, в противоположность Пашенной, все время сохраняя второй план роли, чего-то не додавая и дразня. Пашенная принадлежала к числу открытых актрис, Шухмина — к затаенным, отнюдь не сразу себя обнаруживающим. Но когда по репертуару их роли совпадали — так случилось в Ларисе, «Пире жизни» Пшибышевского, Лизе («Горе от ума»),— тогда разница их индивидуальностей становилась особенно ощутимой.

Гзовская вносила свою, только ей присущую ноту в Малый театр, она украшала его своими индивидуальными чертами. Она как бы вносила туда струю современной эстетики. Она не была максималисткой в темпераменте и в его раскрытии, какой была молодая тогда Вера

Николаевна Пашенная. Эта свежая струя заключалась в том, как она держала себя на сцене, в ее чрезвычайном вкусе, в легкой ироничности, сопровождавшей все ее роли. Она и восхищалась своими героинями и где-то иронизировала над ними. Когда Марина Мнишек появлялась на балу в Москве и произносила первую фразу, то перед нами сразу вставала вся панская Польша. До такой степени совершенства было доведено исполнение. В «Цезаре и Клеопатре» Шоу Гзовская была не только пленительной девочкой Клеопатрой (а она была столь завлекательной, что становилось понятным, почему Цезарь мог сойти с ума от девочки); важнее, что актриса сумела прочертить интересную линию превращения девочки в царицу. Ее умение утончить любую деталь, любой кусок, сделать достоверной любую роль и покоряло всю молодежь Москвы. Помню, в те времена в Москве ходила анкета — кто из актрис самая красивая. И большинство голосов получила Гзовская.

Из актрис Александринки я помню Савину.

Марию Гавриловну Савину я видел уже пожилой, во время ее гастролей в театре «Эрмитаж», где она играла довольно пестрый репертуар — удивительно, при неполном зрительном зале. Мне рассказывали, как эта актриса необыкновенного ума и сценического расчета праздновала свой юбилей — 35-летие сценической деятельности. На вечере она появилась в отрывках из прежних ролей и придумала хитрую композицию. Она начала сценой из «Холопов» — с роли старухи Плавутиной-Плавунцовой, гораздо старше ее, савинских лет, и затем молодела от роли к роли. Сыграла тончайшую Наталью Петровну из «Месяца в деревне», грубую Анисью из «Власти тьмы», а кончила — «Дикаркой»! И когда она вышла на сцену непосредственной шестнадцатилетней девчонкой, после того как начала старухой, все были потрясены!

Савина обладала тем, чем, по существу, не интересовалась Ермолова,— она была изумительной характерной актрисой. До трагической силы и мощи Ермоловой она не поднималась. Но зато великолепно играла лирическую драму, замечательно оттачивая куски, обдумывая каждое движение, малейший штрих. Иголки не проткнешь между актрисой и ролью! Если Ермолова давала моменты потрясающего духовного подъема, то Савина —

сцены, запоминавшиеся благодаря тщательности отделки. Ни у Лешковской, ни у Ермоловой не было ее безошибочного совершенства в лепке характера, ее умения играть светских львиц. В «Истории одного увлечения» ее героиня, в богатом строгом платье, встретившись в обществе со своим любовником, сохраняла безупречный тон, пронизывая горечью обращенные к нему прощальные слова. Сыграв светскую львицу, она могла в заключение спектакля играть нелепую особу, в невероятно смешной яркой клетчатой накидке, приезжающую из Одессы к знаменитому доктору и требующую, чтобы ее вылечили от несуществующих болезней («Пациентка»). В другой пьесе — очаровательную щебечущую дамочку, заехавшую поболтать со своей подружкой и забывшую о муже, оставленном в карете. В третьей — старую спившуюся проститутку, в допотопном рваном капоте, нечесаную и добрую, за которой — пропавшая и истраченная жизнь («Кухня ведьмы»). Как умная актриса и женщина, Савина не в свое дело не лезла. Голос у нее был тоже особый, говорила она слегка в нос. Как тогда многие подражали тремоло Лешковской, так подражали и оттенку голоса Савиной. Но что у Савиной казалось обаятельным и естественным, у других актрис Александринского театра, тщетно копировавших ее, звучало фальшиво и манерно.

В год переезда нашей семьи из Тулы мужской состав труппы Малого театра украшали А. И. Южин, К. Н. Рыбаков, А. А. Остужев, М. П. Садовский, Ф. П. Горев, О. А. Правдин, К. В. Бравич, М. М. Климов, Н. К. Яковлев, Н. М. Падарин и другие. Однако за какие-нибудь три-четыре года этот великолепный мужской состав поредел весьма заметно. Умерли Горев, М. Садовский и Бравич (незадолго до кончины перешедший в Художественный театр). Падарина разбил паралич. Рыбаков болел. Никому из этих актеров в труппе не нашлось замены. Их место в репертуаре постепенно занимали средние исполнители, но добросовестность и опыт не возмещали отсутствие яркого таланта и индивидуальности. Поэтому наряду с блистательными спектаклями в Малом театре часто шли и серенькие, сыгранные «вторыми» и «третьими» актерами. Нам, молодым, часто приходилось слышать жалобы старых театралов, что Малый театр уже «не тот».

Помимо Южина я еще застал таких актеров, как Рыбаков, М. Садовский, Правдин. Садовского я видел лишь один раз — незадолго до его смерти — в Досужеве («Доходное место»). Высокий человек, в длинном, наглухо застегнутом сюртуке, с опухшим лицом, с усталыми и неверящими глазами, он промелькнул в одной сцене и навсегда остался в памяти. Рыбакова я очень любил за какую-то особую мягкость игры. Он не производил впечатления в городничем, но в его Юсове было столько лукавства, он так подобострастно молчал перед входящим Вышневским, так солидно-важно покровительствовал Кукушкиной, так вкусно пиршествовал в трактире, так знал все ходы и выходы, что нельзя было от него оторваться. В Звездинцеве его отличала какая-то барская вальяжность, она была разлита по всей его полноватой и обходительной фигуре; в Фамусове — он очень хорошо читал стихи Грибоедова — он как бы врастал в грибоедовское общество со своей солидной важностью, размеренностью движений, внезапно сменявшейся быстротой. Правдина я не любил — он казался мне убедительным лишь в некоторых характерных ролях, как, например, в спектакле «Друг Фриц». Он принадлежал несомненно к мастерам, но меня отталкивала его манера растягивать слова, некоторая подчеркнутость и, я бы сказал, навязчивость актерской игры.

П. М. Садовский, актер эффектной наружности, с широкими жестами, чрезвычайно подходил для «народных» ролей. Но ему поручали роли первых любовников, героев, в то время как он был хорошим характерным актером. Садовский был одним из тех актеров, кого в молодости губили великолепные внешние данные. Роли так называемых «рубашечных героев» («Воевода», «На бойком месте») он играл великолепно, но никто не мог предвидеть, что из него выработается такой тонкий мастер, каким он стал в советский период.

В. В. Максимов один из первых, вместе с Полонским и Мозжухиным, занял блестящее положение в кино. В Малом театре он при Остужеве и П. Садовском оказывался на втором плане. Между тем его отличала большая тонкость. Он кочевал из Художественного театра в незлобинский, из незлобинского в Малый, снимался в кино, был исполнителем мелодекламации.

В то время мелодекламация была в моде, ее утверждали Ходотов — в Петербурге, Гзовская и Максимов — в Москве. Под музыку, под рояль они читали стихи, и

это имело бурный успех. Теперь это искусство отмерло, было в нем что-то фальшивое, сладкое, приторное, но Максимов исполнял свои композиции с крайним эффектом. Высокий, стройный, в Малом театре он играл молодых аристократов, мелодраматических фрачных героев и был при этом на сцене сдержан, корректен. А мечтал он сыграть Незнамова. Не заняв в Малом театре того положения, на которое он рассчитывал, Максимов в первые годы Советской власти уехал в Петроград, в Большой драматический театр, и играл там те роли, которые хотел,— Дон Карлоса, Рюи Блаза, Карла Моора и т. д.

Очень сильными были в Малом театре исполнители характерных ролей. Например, Николай Михайлович Падарин. Старший из среднего поколения Малого театра, он служил подпоркой Рыбакову, исполняя часто те же самые роли, но выигрывал благодаря отсутствию той мягкотелости, которая была у Рыбакова. Поэтому ряд ролей он играл занятнее — например, городничего (которого, правда, он сыграл не в Малом театре, а на стороне) или Несчастливцева. Большого роста, крепко сколоченный, со звучным, крепким голосом, которым он умел распоряжаться, Падарин владел яркими сценическими красками бытового плана, но, как только он уходил с бытовых ролей и играл что-то ему несвойственное, он терял всю свою убедительность. Так не удался ему профессор Сторицын в пьесе Л. Андреева. (Аполлонский из Александринки играл его намного лучше.) Падарин был склонен к некоторой прямолинейности чувств и характера, а профессор Сторицын построен на тонких душевных изгибах и психологических переходах, а это Падарину не было подвластно. Андреев был соткан из оттенков, а Падарин умел играть людей крепких, ясных, прямолинейных — те роли, где чувствовалась народность.

Очень заметную роль в Малом театре играл К. В. Бравич. Он попал сюда из театра Комиссаржевской и пробыл всего два сезона. Видимо, в условиях императорского театра он чувствовал себя неважно. Потом он перешел в Художественный театр, чтобы играть Тартюфа, но заболел и умер. Бравич был актером необычайной тонкости. В Малом театре он блистал в «Цезаре и Клеопатре». Он брал краску очень точно, но не доводил ее до крайнего выражения. У него всегда было то «чуть-чуть», которое характеризует больших художников. Думаю, что в Художественном театре Бравич проявил бы себя очень сильно. В Малом он хорошо играл профессора

в «Плодах просвещения», банкира в «Израиле». Но его игра казалась всегда несколько приглушенной по сравнению с общей манерой других актеров Малого театра.

Не случайно Малый театр той поры вспоминается мне какой-то пестрой галереей хороших актеров. Это было собрание ярких индивидуальностей, которые владели секретом сыгранности и создавали порой хорошие спектакли. Мы нередко покидали театр, потрясенные тем или иным актерским исполнением. А впечатление от такого вроде бы «неглавного» спектакля, как «Стакан воды», где играли Лешковская, Ермолова, Южин, Максимов, оставалось на всю жизнь как прелестный образец комедийной игры, как нечто кружевное, изящное, очаровательное.

В Малый театр мы ходили часто, но все же любили — Художественный. Он-то и был тем театром, отвечавшим требованиям, которые мы с категоричностью молодости предъявляли к искусству. Трудно сейчас себе представить, чем был для нас Художественный театр! Между Художественным театром того времени и другими театрами лежала колоссальная пропасть, чрезвычайно большая разница — их даже и сравнивать было немыслимо.

Глава третья

В отличие от спектаклей других театров, порою прекрасных, постановки Художественного театра поражали и подчиняли именно полнотой бытия, каким-то неслыханным единством. Мы сидели на спектаклях МХТ побежденные, притихшие, потрясенные. Ерунда, что в МХТ *не позволяли* аплодировать, нам самим не хотелось аплодировать. Это целостное восприятие театра не могло сравниться с теми впечатлениями, которые оставляли другие театры, как бы великолепны ни были там актеры. Нельзя было относиться к МХТ как к обычному профессиональному театру; это было бы оскорбительным: он не был лучше или хуже других театров — он находился в другой плоскости. Поэтому наше отношение к МХТ отнюдь не мешало увлекаться актерами других театров. Но у меня не возникало неотвратимого желания смотреть, например, два раза в Малом «Стакан воды», но спектакли Художественного театра были столь завораживающими, что их всегда хотелось смотреть еще и еще,

проникнуть в них все глубже, и многие из них мы смотрели по нескольку раз.

Дело не в том, что в МХТ всегда были удачные спектакли,— у него бывали и неудачи. Теперь мы говорим: «В этом спектакле такой-то актер играет хорошо». А прежде о спектаклях Художественного театра говорили: «В этом спектакле такой-то актер играет плохо». В этом большая разница. Спектакли МХТ поглощали нас потому, что театр как бы в целом отвечал за них. Характерно, что в тот период на сереньких, в pandan общему колориту здания театра программах отнюдь не всегда обозначались имена режиссеров. Например, нам гораздо позже стало известно имя Немировича-Данченко, заслоненного славой Станиславского как актера, и только постепенно мы поняли ту огромную роль, которую сыграл Владимир Иванович в истории русского театра.

По существу, только в Художественном театре мы, юноши, входившие в самостоятельную жизнь, могли найти ответ на вопросы, волновавшие наши бедные умы. В чем смысл жизни, как ее понимать — на это мог ответить только Художественный театр. В этом и было его отличие от других театров, и каждый спектакль ставился им не просто из-за репертуарных соображений, а всегда во имя чего-то. В Малом этого уже не было. Просветительский пафос Малого театра приобрел несколько школьный характер. Если некогда Малый театр называли вторым Московским университетом, то в пору моей молодости он был — в лучшем случае — второй средней школой: в 10-х годах он явно отставал в смысле репертуара, а понятия свободы, добра, зла раскрывались в его спектаклях как-то элементарно, хрестоматийно-упрощенно. Если Малый театр влиял на эстетический кругозор, то Художественный формировал наше мировоззрение. Мы с какой-то робостью поднимались по начищенным до блеска лестницам в этот строгий театр, в его сумрачные, неярко освещенные коридоры; таился какой-то секрет даже в том, как постепенно гасли льдинки-лампочки и дразняще возникала рампа. В МХТ умели выдержать полумрак именно то количество секунд, которое нужно для успокоения зрительного зала, чтобы он не зашумел нетерпеливо к моменту открытия занавеса. (В свое время мы — Кедров, я, постановочная часть — задумали снова найти этот секрет. Потратили массу сил, но добиться ничего не смогли.) Было продумано все, вплоть до длительности антрактов, чтобы не потерять внимания зри-

теля и в то же время дать ему отдохнуть. Эти чрезвычайно важные для театра вещи в Художественном театре великолепно знали и учитывали. И то, что актеры ни в антрактах, ни по окончании спектакля не выходили на аплодисменты, тоже было мудро. Зритель оставался со своими размышлениями и переживаниями, разбуженными спектаклем. И мне, еще совсем молодому театралу, казалось недопустимым, чтобы раскланивались убитый Тузенбах — Качалов или Вершинин — Станиславский, только что ушедший под звуки военного марша в своей военной шинели. (Я радостно удивился, став свидетелем того, что, по-видимому, под влиянием Художественного театра и в Бургтеатре в Вене и в Королевском театре в Копенгагене актеры и теперь не выходят на аплодисменты. В Художественном театре выход актеров на аплодисменты завели лишь после поездки в Америку, в 1924 году. Когда же я в дни молодости «заболел» этим театром, выходов не было.)

Актеров Художественного театра окружала особая атмосфера. Они не отвечали привычному представлению об актерах: восприняв лучшие традиции Ермоловой и Лешковской, они не бросались в глаза актерским «шиком», были лишены актерской самоуверенности и по какой-то неуловимой современной интеллигентности казались близкими. Вокруг каждого из них создавались легенды. О Качалове говорили, что он актер-мыслитель, философ и погружен в книги. К нему относились как к чему-то непостижимому, необычному. Ольга Леонардовна Книппер была одета скромно, изящно, со вкусом, и провинциальные актрисы недоуменно говорили про нее: как учительница. Актеры и на сцене и вне сцены оставались представителями театра, даже простой сотрудник МХТ возбуждал к себе интерес, так как был причастен к тому неизведанному и прекрасному, что творилось внутри скромного здания в Камергерском переулке (сейчас — Проезд Художественного театра). Само название переулка получило некое символическое значение: актеров журналисты называли «сектантами из Камергерского». Это не значит, что они вели монашеский образ жизни. Ни Качалова, ни Москвина заподозрить в этом было нельзя. Они жили весело, любили смех, шумную дружескую компанию, розыгрыши и шутки, но ровно в 10 часов утра являлись на репетицию свежими, собранными, сосредоточенными. Их жизнь, по существу, протекала в театре.

В то время в Москве существовало не много театров, поэтому актеры и их быт привлекали повышенное внимание, которое вдесятеро увеличивалось применительно к Художественному театру. И я вспоминаю трепет, невольно охватывавший молодежь, когда на улице случайно встречали гуляющего Качалова. Сергей Соловьев писал:

«Там царь девичьих идеалов
В высоких ботиках Качалов
Проходит у дверей Ралле
И отражается в стекле
Изысканного магазина».

На концертах они выступали не так часто, но на Садовой-Черногрязской, наискось от дома Алексеевых-Станиславских, существовало Педагогическое собрание, в котором регулярно проводились научно-популярные лекции, завершавшиеся концертным отделением с непременным участием актеров МХТ. С каким унылым безразличием слушали мы лекции о Древнем Риме или достижениях в области астрономии, дожидаясь начала второго отделения, когда «живые» Москвин, или Книппер, или другие актеры МХТ приступят к чтению рассказов Чехова, или — чем черт не шутит, случались и такие счастливые вечера — исполнят чеховский водевиль, сцену из «Дяди Вани» или «Иванова». Помню, как Москвин и Лилина живо, легко, задорно читали «Предложение»; из выступлений Качалова наибольшее впечатление осталось от «Альпухары» Мицкевича, которую он читал с таким богатством красок, с таким обаянием голоса, что мы замирали на своих местах. У Книппер были свои любимые рассказы, но не припомню, чтобы она выступала вне чеховского репертуара. Как всегда, ее отличала благородная сдержанность, многим казавшаяся излишней сухостью — у нее были свои поклонники и враги. Если качаловские выступления вообще не подлежали дискуссии, то по поводу Книппер мы яростно спорили. Я принадлежал к числу ее неколебимых защитников. Мне нравились в ней и манера держаться на сцене, и глубоко запрятанное волнение, и какая-то своеобразная дикция. Такие рассказы, как «Шуточка» и «Рассказ г-жи NN», в ее исполнении я мог слушать бесконечно: они звучали поэзией. Книппер пробудила во мне любовь к строгому, не сентиментальному Чехову, который тем сильнее потря-

сал; она приучала нас к восприятию именно такого, где-то сурового и очень тонкого Чехова. Когда позже, уже работая в Художественном театре, я подружился с ней, я убедился, что такое понимание Чехова выливается из самой глубины ее поистине неисчерпаемого по благородству и внутренней силе существа.

Как-то, уже в 30-е годы, когда Художественный театр гастролировал в Ленинграде, я шел с Ольгой Леонардовной по Невскому — и ей кланялись незнакомые люди. Книппер, Качалов, Москвин были явлениями русской культуры.

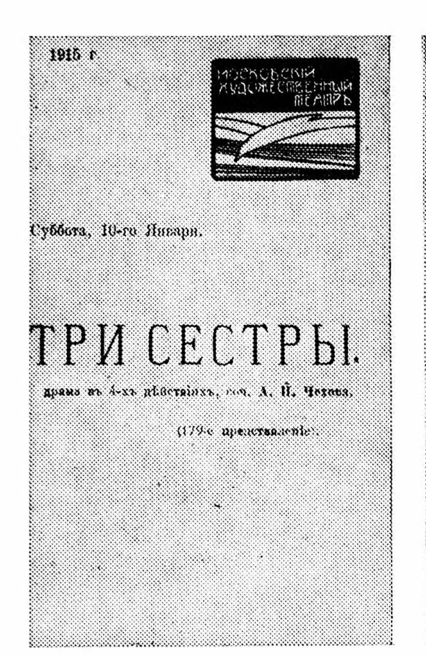
Театр выпускал три постановки в сезон, каждую из них ждали как события. Всего лишь одна из них, и то не всегда, требовала народных сцен, остальные были рассчитаны на десять-двенадцать действующих лиц. Сейчас любой столичный театр выпускает максимум пять спектаклей в сезон. Но теперь редко встретишь такую тщательность отделки каждой мелочи, которая отличала режиссуру Станиславского и Немировича-Данченко в любом элементе спектакля, касалось ли это актерского исполнения или освещения.

Внутри театра существовал большой материальный разрыв между группой основных актеров и молодежью. Но это считалось естественным. Строгий в отборе молодежи, театр почти в каждом новом спектакле в большой роли непременно занимал дебютанта из молодежи, зачастую из учеников, что придавало премьере дополнительную остроту. И тем не менее, поскольку премьер выпускалось мало, накапливалась целая группа молодых, которые застревали в массовках на годы и не могли получить настоящего развития. Это было трагедией Художественного театра, из которой театр нашел выход в создании студий. Я как-то начал восстанавливать в памяти имена — и поразился количеству уходов из Художественного театра молодых талантливых актеров. Ушла в новые поиски всеми любимая А. Г. Коонен. Не нашли применения в Художественном театре такие впоследствии крупные актеры, как Жихарева и Церетелли; неудовлетворенные Степан Кузнецов и Барановская также покинули театр. И существовало жесткое правило: если ты ушел из театра, то ты никогда в него не вернешься! В этом смысле Художественный театр вел себя безжалостно. Многие способные актеры годами, без надежды на то, что повезет, играли только эпизоды и бессловесные роли. Они предпочитали третьестепенное положение

в Художественном театре счастливой судьбе, которая их, возможно, ожидала в других местах.

Среди всего многообразного репертуара МХТ сильнее всего волновали чеховские спектакли, что достигалось необыкновенной правдой ощущения современности. Художественный театр гениально соединил точную жанровость с пронзительной тончайшей лирикой. «Вы посчитайте, сколько на «Вишневом саде» смеются?! — часто говорил потом Немирович-Данченко.— 80 процентов смеха, а остается глубочайшее драматическое впечатление». Все чеховские спектакли звучали мужественно. «Три сестры» были повестью о современных людях. Брался лишь узкий отрезок жизни, но за ним открывалась целая хватающая вас за сердце жизнь. В Художественном театре мы воспринимали первый акт каждой чеховской пьесы как финал еще не написанной пьесы, а последний акт — как начало новой. Спектакль начинался как бы до поднятия занавеса и не кончался после его закрытия. Возникало ощущение беспрерывности жизни. За рамками спектакля всегда оставалось нечто, что мы домысливали. Поэтому и было бы оскорбительным, если бы актеры вышли в финале на аплодисменты.

Я много раз видел «Три сестры» в первой редакции. Это был спектакль чрезвычайной тонкости, как, впрочем, и спектакль, поставленный в 1940 году и тоже ставший событием. И в той и в другой постановке многие роли являлись одной из вершин для их исполнителей: Книппер — Маши, Лилиной — Наташи, Станиславского — Вершинина, Качалова — Тузенбаха, Вишневского — Кулыгина (это была едва ли не лучшая его роль — провинциализм той жизни он очень хорошо передавал) и т. д. Одна и та же пьеса в двух редакциях была художественно совершенно решена для своего времени. На чеховских героев первого спектакля мы смотрели как на современников. Они были людьми тех лет даже по внешнему облику, по костюму. Они нас окружали, мы с ними ежедневно встречались — ведь всего около десятка лет отделяло нас от первого представления «Трех сестер» и «Вишневого сада» на сцене МХТ. Для нас, юношей, спектакль оставался ярко современен. Тоску и веру чеховских героев мы неосознанно-взволнованно и остро ощущали. Я часто смотрю на фотографии «Трех сестер» и «Вишневого сада». Кажется, сцена загружена натуралистическими мелочами. Но нужно знать, что обозначали эти мелочи для той эпохи. Если мы сейчас эти мелочи



1915 г.

Суббота, 10-го Января.

ТРИ СЕСТРЫ.

драма въ 4-хъ дѣйствiяхъ, соч. А. П. Чехова.

(179-е представленiе).

ТРИ СЕСТРЫ,

драма въ 4-хъ дѣйствiяхъ, соч. А. П. Чехова.

ДѢЙСТВУЮЩIЕ

Андрей Сергѣевичъ Прозоровъ	В. И. Лужскiй,
Ольга, } его сестры	М. Н. Германова,
Маша, }	О. Л. Книпперъ,
Ирина, }	В. В. Барановская,
Федоръ Ильичъ Кулыгинъ, мужъ Маши	А. Л. Вишневскiй,
Наташа	М. П. Лилина,
Александръ Игнатьевичъ Вершининъ	К. С. Станиславскiй,
Иванъ Романовичъ Чебутыкинъ	В. Ф. Грибунинъ,
Баронъ Тузенбахъ	В. И. Качаловъ,
Соленый	Н. О. Массалитиновъ,
Роде	Н. Н. Берсеневъ,
Федотикъ	Н. А. Подгорный,
Анфиса	Е. М. Раевская,
Ферапонтъ	Н. А. Павловъ,
Горничная	[illegible]
Няня	М. А. Токарская,
Швейцаръ	В. Н. Павлова,
Денщикъ Чебутыкина	[illegible]
Дворникъ	В. С. Смышляевъ,
Офицеры: И. Г. Александровъ, В. И. [illegible], А. Н. Чебанъ.	

Во время дѣйствiя входъ въ залъ не допускается.

Программа «Трех сестер» А. П. Чехова в Художественном театре

вынесем на сцену, они покажутся несущественными. Но для тех лет детали, которыми были полны спектакли Чехова, приобретали особое, сгущенное значение. Даже самовар в те годы будил ассоциации, а сумерничание, приезд ряженых? Кто сейчас сумерничает? Где и к кому приезжают ряженые? Певица, поющая под шарманку, сейчас для нас — некая музыкальная краска. Кто сейчас поет на улице, собирает деньги? Но тогда уличная шарманка являлась знаком живой жизни. Благодаря этому умению раскрывать внутреннюю сущность жизни через безошибочно найденные детали выросли «Три сестры». Особый трагизм чеховских спектаклей Художественного театра заключался в сильно звучавшем в них мотиве непонимания жизни всеми действующими лицами — поэтому наиболее трагично воспринимался «Вишневый сад» с тем непониманием жизни, которое было и у Раневской, и у Гаева, и у Лопахина,— у всех, вплоть до Шарлотты.

Среди юношеских воспоминаний возникают три спектакля — необычных, громадных и резко вырывавшихся из привычного хода театральной жизни. Двенадцатилетним



№ 1056.

Четвергъ, 1-го Января,

вечеръ.

въ 101-й разъ

ВИШНЕВЫЙ САДЪ,

пьеса въ 4-хъ дѣйствiяхъ, соч. А. П. Чехова.

ДѢЙСТВУЮЩIЕ:

Раневская, Любовь Андреевна, помѣщица	О. Л. Книпперъ,
Аня, ея дочь	М. П. Лилина,
Варя, ея прiемная дочь	М. Г. Савицкая,
Гаевъ, Леонидъ Андреевичъ, братъ Раневской	К. С. Станиславскiй,
Лопахинъ, Ермолай Алексѣевичъ, купецъ	Л. М. Леонидовъ,
Трофимовъ, Петръ Сергѣевичъ, студентъ	В. И. Качаловъ,
Симеоновъ-Пищикъ, Борисъ Борисовичъ, помѣщикъ	В. Ѳ. Грибунинъ,
Шарлотта Ивановна, гувернантка	Е. П. Муратова,
Епиходовъ, Семенъ Пантелеевичъ, конторщикъ	И. М. Москвинъ,
Дуняша, горничная	С. В. Халютина,
Фирсъ, лакей, старикъ	А. Р. Артемъ,
Яша, молодой лакей	Н. Г. Александровъ,
Прохожiй	Н. Ф. Балiевъ,
Начальникъ станцiи	П. П. Горичъ,
Почтовый чиновникъ	В. П. Тезавровскiй.

Гости, прислуга.

Декорацiи художника **В. А. Симова.**

Парики и прически гримера **Я. И. Иванова-Гремиславскаго.**

Во время дѣйствiя входъ въ залъ не допускается.

Принимая съ благодарностью аплодисменты, какъ выраженiе сочувствiя, артисты Художественнаго театра считаютъ появленiе ихъ на вызовы нарушенiемъ художественной цѣльности спектакля. Вслѣдствiе этого дирекцiя театра предупреждаетъ, что на аплодисменты артисты выходить не будутъ.

Программа «Вишневого сада» А. П. Чехова в Художественном театре

мальчиком откуда-то с верхнего яруса я смотрел «Анатэму». Мне, конечно, не было дела до философского смысла пьесы, но театр погружал в какие-то неизвестные мне, тревожные области. Конечно, навсегда запомнился сам Качалов — Анатэма. Это было и фантастично и до жути реально. Когда открывался занавес, обнаружив нагромождение серых, дисгармоничных, нестройных скал, я сперва не смог разглядеть ползающее среди них и сливающееся с ними странное, извивающееся существо — полуголое, с вырисовывающимися ребрами, с огромным лысым черепом, с острым профилем и немного выпяченной тонкой нижней губой на холодном, почти бесстрастном лице. Постепенно это существо приковывало к себе внимание, от него нельзя было оторвать глаз — становилось жутко и холодно. Особенно запомнились три момента спектакля, очень быстро запрещенного церковной цензурой и снятого с репертуара. Я до сих пор помню шествие по обожженной солнцем земле, под его нестерпимыми лучами обитателей маленького еврейского поселка во главе с гибким, торжествующим, смеющимся Нуллусом — Анатэмой, на этот раз появлявшимся в длинном черном сюртуке, — шествие, превратившееся в какую-то гротескную, страшноватую пляску бедняков. (Когда я десять лет спустя смотрел «Гадибук» в студии «Габима», в течение этого замечательного спектакля мне нет-нет да и приходила на память пляска из «Анатэмы».) Помню, как внезапно сбрасывали бедное и оборванное покрывало с дочери Лейзера Розы и во всей красоте появлялось лицо М. Н. Германовой. Помню, как Нуллус — Качалов стоял за высокой синей ширмой, над которой высилось лишь его странное холодное лицо и на фоне которой безжизненно и зло лежали его длинные тонкие белые пальцы.

Помню «Братьев Карамазовых»; спектакль шел под скромным подзаголовком — «Отрывки из романа». От обычного занавеса МХТ отказался. Налево помещалась ниша с кафедрой, освещенная настольной лампой с зеленым колпаком; от ниши тянулась стальная штанга с подвешенным оливковым занавесом, оставляя дразнящую полоску света, за кафедрой помещался Чтец, почти бесстрастно читавший короткие куски из романа, необходимые по сюжету и вводившие в следующую сцену. Например, Чтец завершал чтение: «...и тут Смердяков улыбнулся», оливковый занавес отходил в сторону и обнаруживал картину «За коньячком»; на необходимой по дей-

ствию, скупой, точно соответствующей эпохе мебели на безразличном фоне серо-оливковой стены, гармонирующей по тону и цвету с зрительным залом, сидели действующие лица — и Смердяков улыбался. Я не буду вспоминать подробностей этого спектакля, занимавшего два утра или вечера подряд,— это потребовало бы многих страниц. Отрывок за отрывком, сменяя друг друга, погружали в ощущение Достоевского, не давая опомниться: в сцене «За коньячком» — опустошенный, злой, издевающийся Федор Павлович — Лужский; в сцене «Надрыв на чистом воздухе» — исступленный, с обнаженной болью штабс-капитан Мочалка — Москвин; в сцене «В Мокром» — побеждающий бурным темпераментом, со всеми взлетами и падениями Митя — Леонидов; в «Кошмаре» — приходящий к последнему тупику Иван — Качалов; болезненно-нежная жестокость Lize — Кореневой и т. д. Я мало испытал в дальнейшем таких бездонных откровений, как в эти два утра в Художественном театре, когда вернулся домой испепеленным и вдохновенным.

«Гамлета» в Художественном театре я видел совсем юным, один раз. Спектакль мне очень нравился, и хотя сейчас я плохо помню его детали, я не могу забыть то ощущение, которое он оставлял. Он выделялся своей необычностью. Мне нравились ширмы, придуманные Гордоном Крэгом. Они не воспринимались как ширмы. Они образовывали на сцене огромные, уходящие ввысь, поднимающиеся до самых колосников пространства, которые принимали любой цвет — золотой, лиловый, белый, кремовый — и воспринимались как-то очень конкретно. То возникал золотой коридор, идущий вглубь, где Качалов читал монолог «Быть или не быть» и где происходила встреча с Офелией; то как бы среди нагромождения отвесных свинцовых скал появлялся дух старого короля. Необычайное впечатление производила первая сцена с Гамлетом, которая казалась его воспоминанием. Направо, впереди, на небольшом лиловом кубике, похожем на скамейку, в сумраке сидел Гамлет — Качалов, а сзади, залитые ярчайшим светом, золотой горой высились придворные во главе с королем и королевой. Любой элемент житейского правдоподобия мешал моей разыгравшейся фантазии. И когда вдруг на середине сцены выкладывалась из каких-то кубиков могила Офелии, сцена казалась мне фальшивой, не оставляя места для моего воображения. Настоящего художественного приема здесь не нашли.

Думаю, что «Гамлет» и его значение для искусства недостаточно оценены в современном театроведении. «Гамлет» оказал гораздо большее влияние на развитие театра, чем нам это представляется. Там был открыт ряд приемов, которые широко вошли в театр впоследствии. Если говорить, в частности, о поисках Камерного театра, о его «кубизме», то они, как мне кажется, теснейшим образом связаны с идеями Крэга и с «Гамлетом» Художественного театра.

К сожалению, далеко не все исполнители «Гамлета» сохранились в памяти, но Качалов меня потряс — и своим полумонашеским-полурыцарским строгим обликом и силой исполнения, в особенности в сцене «Мышеловка». (Отсылаю, однако, читателя к прекрасной книге Н. Н. Чушкина, где о нем рассказано подробно и обстоятельно.) Мне очень нравилась Офелия — Гзовская. Это была первая Офелия, которая раздавала не бутафорские, а воображаемые цветы; Гзовская умела передать на сцене какую-то наивную чистоту. Был удачен Лаэрт — Болеславский, очень бытовой, плотный. Спектакль поражал, увлекал, брал в плен своей музыкальностью.

Но со временем менялся и Художественный театр. Он казался нам все менее интимно близким, хотя полнота жизни в его классических постановках становилась все более ощутимой, а его режиссерское и актерское искусство все более совершенным. В его взгляде на современность все сильнее чувствовалось отчаяние. Театр приобретал в современных пьесах неведомую ему ранее жестокость. Он не только трогал, беспокоил, тревожил, но ранил больно и бесповоротно. Каждая из поставленных им андреевских пьес («Мысль», «Екатерина Ивановна») с неумолимым реализмом воскрешала перед нами обычную, хорошо нам знакомую бытовую обстановку жизни интеллигентной семьи с ее тяжеловесной мебелью и тяжелыми шторами. Театр судил эту жизнь строго и беспощадно, не оставляя ни капли оптимизма. Когда же несколько позднее на его сцене появилась «Будет радость!» Мережковского, пьеса показалась нам чужой, сухой, скучной и уж никак не отвечающей своему жизнерадостному названию.

Случилось так, что к середине 10-х годов, году к 1913-му, МХТ в чем-то переставал отвечать запросам молодежи, может быть, потому, что, скажем, выбираемые им современные пьесы были чересчур пессимистичны, это очень давило, не давало простора юношескому бунтар-

ству. Художественный театр не переставал быть центральным в цепи театров, но какая-то неудовлетворенность и тоска возникали. МХТ постепенно замолкал, и только классика — пьесы Тургенева, Толстого, Островского, Салтыкова-Щедрина — сияла на его сцене своей совершенной красотой. Театр умел оживлять быт грибоедовской Москвы, жизнь дворянских усадеб, сытость провинциальных городов. Может быть, порою Художественный театр и пренебрегал стилем автора — об этом не думалось, до такой степени зримы, весомы были создаваемые актерами образы и так непосредственно ощутима атмосфера окружавшей их жизни и быта. Да и художники избирались театром именно те, которые любили с наибольшей остротой угадать самое существо изображаемой ими среды. Театр извлекал это существо из прошлого при помощи таких художников, как Добужинский и Кустодиев, он наполнял актерские образы такой полнотой бытия, что мы только дивились этому законченному мастерству. Все эти картины прошлого виделись нам живыми, отнюдь не архаичными, но порою освещенными ироническим взглядом современного художника — на богатом языке умных актерских приспособлений и острых неожиданных мизансцен. Как будто каждый раз с хорошо известных произведений стряхивали давнюю пыль — и они появлялись перед нами в первозданной красоте, как бы очищенной от всего наносного, во всей свежести, как картина, освобожденная от позднейших наслоений. Я не говорю сейчас о многих спектаклях и актерах МХТ — я о них часто писал и не хочу повторяться, но нельзя не упомянуть нескольких уже давно ушедших из жизни, но сотворивших на сцене ряд живых, точных образов и увлекавших своей индивидуальностью. Перечислять всех нет возможности, но как не вспомнить, что наряду с первыми актерами играли А. Р. Артем — не только доводивший до слез маленький, дряхлый, подслеповатый, еле двигавшийся Фирс, но и сморщенный, вяжущий чулок бессловесный Петрушка из «Горя от ума»; или ослепительно красивый, легкий, элегантный Хлестаков и чахоточно бледный, с впавшими щеками худой Наум из «Miserere» — А. Ф. Горев; и жуткий, умный, издевающийся Смердяков — С. Н. Воронов; и страшная в своей непоколебимой темноте, жадная, мощная Манефа — Н. С. Бутова, и многие, многие другие. Каждый спектакль МХТ состоял из этих неповторимых характеров-образов.

Постепенно среди молодежи, постоянно посещавшей театры, образовались группы, объединенные общим интересом к театру и, может быть, еще больше — заботами о далеко не всегда легком труде добывания дешевых билетов на особенно знаменательные спектакли, в первую очередь на Шаляпина и в МХТ. Это занятие — добывание билетов — казалось нам увлекательным, авантюрным, поскольку поглощало обычно целую ночь и зачастую сопровождалось столкновением с полицией, тщетно разгонявшей толпу, осаждавшую кассы.

Гастроли Шаляпина доставляли массу неприятностей блюстителям порядка. В ночь накануне продажи билетов в Большой вокруг величественного здания собиралась толпа чающих билетов. Но до окончания спектакля к дверям не подпускали. Поэтому вокруг театра шло невиданное массовое гулянье, а когда рассеивались последние зрители, толпа весело и могуче бросалась занимать очередь. Как правило, для наведения порядка во мгле полуночи появлялся на коне сам помощник градоначальника Модль. Позднее в очередь становились уже за несколько суток, добровольцы составляли списки, для проверки которых требовалось лично и неукоснительно являться по нескольку раз в день. Назначались контрольные комиссии для проверки количества поступающих в кассу билетов — продавать их разрешалось по два на человека, а так как значительная их часть оказывалась заранее расписанной, то мы орали, стучали ногами, уличали чиновников из администрации, скандалили вовсю. В очереди шли самые неистовые споры о театре, о любимых актерах. Во время же ночных очередей мы на короткое время шли в ночные чайные, в которых кормились извозчики и грузчики, и там, в табачном дыму, за горячим чаем с булками, темпераментно и озорно продолжали свои споры, которым не было конца-краю. Делалось все это тайком от гимназического начальства.

В МХТ существовал другой, более организованный порядок — так называемая лотерея с номерками — тут уж все зависело от везения и счастья.

В день продажи новых абонементов толпа достигала гигантских размеров. Как-то она прорвалась во двор МХТ с шумом, ором и гиком. Часам к десяти все успокоилось, удалось навести приблизительный порядок. Но жаждущие билетов были вознаграждены. Дело было поздней весной. Во двор (там существовал вход в контору МХТ) быстро вошел, видимо, спешивший на репети-

цию красивый, стройный, седовласый Станиславский, в элегантном сером костюме, и, на секунду остановившись на ступеньках небольшой лестницы, оглядел моментально присмиревшую, а раньше галдевшую очередь внимательным, острым и победоносным взглядом и исчез в дверях конторы. Эти ночные бдения навсегда сохранились в памяти, и долго я еще встречал прежних знакомых, в молодости стоявших в очередях у театральных дверей, среди них потом оказались профессора, инженеры, врачи, не говоря уж об актерах.

Очень часто мы посещали Политехнический музей, большая аудитория которого стала центром поэтических выступлений и театральных диспутов. Литературно-художественный кружок носил более замкнутый характер, а Политехнический всегда был наполнен бушующей и страстной молодежью.

Многие увлекались Игорем Северяниным — человеком несомненно талантливым, великолепным изобретателем рифм, но быстро себя исчерпавшим. Помню его выступления в Политехническом. Высокий, с не очень выразительным, несколько лошадиным лицом, Северянин появлялся на эстраде перед восторженной бушующей аудиторией в длинном, наглухо застегнутом сюртуке, с орхидеей в петлице. Свои поэзы (так он именовал стихи) он не столько читал, сколько протяжно напевал с неожиданными каденциями и такой же внезапной сменой ритмов. Сначала меня все эти манерные, капризно-напевные строки поражали, потом я быстро в них разочаровался — больше всего под влиянием поэзии Александра Блока.

Как-то в Политехническом музее Максимилиан Волошин делал доклад. В темноте на экране возникло изображение Венеры Милосской как символа безупречной красоты. Когда свет вновь зажгли, Волошин стоял с башмаком в руке и взывал: «Этот башмак красивее Венеры Милосской!» На этих же подмостках помню раннее выступление Маяковского. Одним словом, большая аудитория Политехнического бурлила и шумела.

На мою бедную голову обрушилась борьба мнений, в которых далеко не всегда было легко разобраться. То все казалось очень убедительным и последовательным, безупречно-логичным — например, когда А. И. Южин прочитал лекцию о романтизме Островского: сдержанно, но эффектно, с умной уверенностью актера-мастера; то будило бесконечное количество вопросов — например, знаменитое собрание, в котором Ю. И. Айхенвальд, ти-

шайший и сладкоречивый, блестящий оратор, красиво и образно говорил о «смерти театра». Мы глазели на элегантнейшего и скептического, в изящном сером жилете, Ф. Ф. Комиссаржевского и других участников диспута, уверенно опровергавших мнения Айхенвальда.

Специально театральных книг появлялось тогда не так уж много, и мы хватались за них жадно; зачитывались Мейерхольдом и целой серией выходивших одна за другой работ: парадоксальными и кокетливыми — Евреинова, строго законченными — Сергея Волконского. Возникало страстное желание разобраться во всех этих проблемах, но стоило попасть на очередной спектакль, как его непосредственное эмоциональное воздействие, при нашей юношеской впечатлительности, всецело подавляло всплывавшие то и дело вопросы. Последняя прочитанная книга или последнее выслушанное выступление, последний спектакль казались в данную минуту самыми верными. С появлением новой книги, а тем более нового спектакля, новой роли любимого актера все теоретические положения спутывались и перепутывались; вновь возникали категорические суждения и выводы.

Театральная жизнь все чаще и чаще ставила перед нами новые и новые загадки, пробуждала новые желания и мечты. Чем более я взрослел, чем более созревал в плане человеческом, тем мое восприятие театра, оставаясь по-прежнему повышенным и эмоциональным, становилось беспокойнее, требовательнее, ожидания, которые будил театр, были отчетливее. Особенно ясно это проявилось к 1913—1914 годам. Однажды, еще гимназистом, я попал на полустудийный спектакль школы С. В. Халютиной. Шла «Незнакомка» Блока, поставленная, как и многие студийные спектакли тех лет, почти без декораций, с размеренной плавностью движений и речей. Этот ученический, неуверенный спектакль привлекал и волновал. Было в нем что-то тревожащее, напомнившее мне по ощущению «Гамлета» в Художественном театре. Что-то в нем заставило меня задуматься. Здесь я впервые конкретно почувствовал магию Блока.

Спектакль шел в качестве «исполнительского вечера» в Литературно-художественном кружке; я увидел какую-то особую аудиторию восторженной молодежи, и хотя спектакль был мне не во всем понятен, он действовал завораживающе. Теперь, вероятно, он показался бы мне грубоватым, но тогда и механичность движений, и повторность планировок в первой и третьей картинах, и

сам беспокойный и тревожный текст Блока преследовали меня долго.

Возникали новые театральные коллективы. И каждый раз мы ждали от нового, рождающегося театра, что именно он наконец станет для нас самым близким и необходимым.

В 1913 году в помещении «Эрмитажа» (где пятнадцать лет назад начинал МХТ) открылся Свободный театр. Реклама дерзко оповещала, что в театр приглашены все лучшие режиссеры и актеры тех лет — вплоть до зарубежных, что репертуар охватит все жанры. На внешнее оформление театра потратили колоссальные деньги. Старый потрепанный «Эрмитаж» преобразился. В вольтеровские кресла первого ряда можно было уютно погрузиться, как для чтения Диккенса. Роскошный, великолепный по цветовой гамме аппликированный занавес Сомова изображал весну, радость любви: две громадные, во весь занавес, фигуры — юноша и девушка — шли друг другу навстречу, с протянутыми руками. Где теперь находится занавес, не знаю. Таких выдающихся занавесов в Москве было только два — помимо сомовского еще великолепный занавес Врубеля в Опере Зимина.

Театр действительно дразнил внешне, но был начисто лишен своего лица. Никого из знаменитых актеров, возвещенных рекламой, не оказалось. Три очень хороших режиссера — Санин, Марджанов и Таиров — работали по разным, на мой взгляд, не встречающимся линиям. Первым спектаклем шла «Сорочинская ярмарка» (режиссер А. А. Санин). Яркий, почти натуралистический, он начинался со встречи Грицко и Параси на мосту. Настоящие волы везли настоящую арбу, на которой восседало семейство Черевика. В сцене ярмарки, освещенной ослепительным южным солнцем, сверкающей пестрыми костюмами говорливой украинской толпы, Санин достиг большой изобразительной силы.

Второй спектакль — «Прекрасная Елена» в постановке К. А. Марджанова — первая в моей жизни оперетта. Я ахнул, когда занавес открыл разрез этрусской вазы. Вдоль ее каймы шел второй этаж, где сидели толстые и мощные греческие боги, а внизу, по контрасту, собрался хилый греческий народ. Действие второго акта неожиданно переносилось во времена Людовика XIV. Огромный диван занимал всю сцену. Как в западном ревю, девушки изображали ожившие скульптуры; Калхас и жрецы превратились в аббатов в красных сутанах, Парис —

в жантильного кавалера. Третий акт происходил в Кисловодске, в наши дни. Вертелась карусель, каждый эпизод представлял как бы часть этой карусели: ехал в ванне Менелай, Елена ему намыливала голову. Парис прибывал в качестве современного авиатора, модного по тем временам героя. Я решил для себя, что, вероятно, «Прекрасная Елена» — скучная и непонятная вещь.

Увлекали обе постановки А. Я. Таирова. «Желтая кофта» — занятная игрушка, изобретательная стилизация полуяпонского, полукитайского театра, с ширмами, с суфлерами на виду у зрителя — с щедрым использованием необходимых и непривычных атрибутов условного театра. Пантомима «Покрывало Пьеретты», перешедшая затем в Камерный театр, прошла через его долгую жизнь. Спектакль мне очень нравился. История Пьеро и Пьеретты (ее играла Коонен), ее сумасшедшей свадьбы с Арлекином решалась в центральном, втором акте в серебристых тонах. Игравший Арлекина Чабров, человек странной судьбы, стал актером одной роли. Потом он уже ничего не создал, но его Арлекина никто не превзошел. В его некрасивом Арлекине было великолепное владение ритмом, огромный темперамент, злая точность внешнего рисунка, капризная изломанность отнюдь не парфюмерно-слащавых, напротив, категорических, резких, неожиданных, синкопированных, дисгармоничных движений.

Хотя эти спектакли и нравились, все равно ответа, ради которого мы ринулись в Свободный театр, мы, молодежь моего круга, так, по существу, и не получили.

Но в этом же году вошел в нашу жизнь театр, который в течение многих лет заставлял волноваться, думать, мыслить,— Первая студия. Как трудно рассказать о Художественном театре моей молодости, так же трудно передать впечатление о Первой студии Художественного театра — и прежде всего о Михаиле Чехове.

Студия помещалась на бывшей Скобелевской (теперь Советской) площади в старом особняке на втором этаже. Возникало ощущение, что ты по высокой лестнице поднимаешься в гости — нет никакой парадности, но есть некая праздничность, и ты интимно соприкасаешься с хозяевами этого дома... Зал окружало несколько гостиных с уютными старомодными диванчиками; великолепные высокие окна выходили на площадь с еще не надстроенным домом генерал-губернатора и пожарной каланчой.

В Первой студии было от силы сто мест — несколько рядов, отходящих вверх ступеньками; сценических подмостков не существовало. Отсутствие рампы как бы сметало все преграды между зрителями и актерами.

Первая студия дышала какой-то предельной правдой, в ней жило то, что уже утрачивал все крепнущий и мужающий Художественный театр,— аромат интимности. Без всякой рампы передо мной играли актеры, даже вроде бы и не играли, а просто — существовали, существовали со своими мыслями и желаниями. Студию овевала настоящая человечность. Ей не были свойственны черты сентиментальности, жалости, тем более — жалостливости. Не было в ней ни презрительного сочувствия, ни благостного отношения к людям,— скорее, обнаженность страстей, подчеркнутая эмоциональность, открытость переживаний, доходящая до откровенности, до жестокости. Недаром «Праздник мира» понравился Алексею Максимовичу Горькому — человеку, которому до предела была противна всякая жалостливость.

Прошло много лет. В течение десятилетий одни актерские образы заслоняли другие, но облик М. А. Чехова не стерся.

Как можно было предположить, встречая в приарбатских переулках Москвы этого маленького, небрежно одетого, ничем не приметного человека, с его глухим, хриплым голосом, что это — величайший актер? А Михаил Чехов был величайшим актером — он был величайшим актером в образах, которые вроде и не давали такой возможности. Мы привыкли, что к властителям дум принадлежали исполнители Лира, Отелло, Чацкого, Незнамова. Чехов играл рольки, какие-то эпизодики. А в «Празднике мира» даже старик Фрибэ, вечно бормочущий, преданный как собака, стал явлением необыкновенным. В «Гибели «Надежды» Чехов существовал Кобусом, чудаком с абсолютно лысым проломленным черепом и заплетающейся речью. Разные характеры, разные жизненные пласты, разные мировоззрения.

В Первой студии мы почувствовали то настоящее, ради чего стоит жить в театре, и бегали, выпрашивая контрамарки, потому что достать билет (всего сто мест!) в этот театр, который стал ревностью Художественного театра и завистью всех остальных, было немыслимо трудно.

В Художественном театре актеры были, конечно, сильнее. Но какой-то загадочный, вне эстетики, дух Ху-

дожественный театр постепенно утрачивал, профессионально становясь все изощреннее. И, по-видимому, дело было в молодости — и студийной и нашей,— но для нас просто профессионализма тогда было недостаточно. Мы этого еще не понимали, но какое-то юношеское беспокойство нас тревожило и волновало, и нам казалось, что в Первой студии, в ее человечности мы встречаем продолжение того, что так любили в Художественном театре.

Наступал 1914 год. Он был началом войны и одновременно страшно разнузданной театральной жизни, распространения большого количества театров миниатюр, баров с запрещенными спиртными напитками.

Когда я вспоминаю картины военной Москвы 1941 года и Москву 1914—1916 годов, то они полярно противоположны, выражая как бы разное отношение к войне. Строгость, собранность 41-го года резко контрастировала с разнузданностью тех лет: кутежи, роскошь, бриллианты, блестящие благотворительные концерты, переполненные рестораны. Москва военных лет 1914—1916 годов многим отталкивала уже по самому ощущению резкого противоречия с фронтом.

Четырнадцатый год, принеся с собой войну, во многом изменил сложившуюся театральную жизнь Москвы. Вместе с тем он внес своеобразный подъем и одновременно сумятицу, разлад в душевное состояние. Патриотический угар первого военного года быстро угас. Театры, первоначально стремившиеся ответить на шовинистический, охвативший даже молодых угар, быстро отказались от своих немногих и неудавшихся попыток. Ни один из специально поставленных спектаклей сколько-нибудь серьезно не затронул зрителей. В Большом и в Опере Зимина требовали исполнения гимнов всех союзных держав, но быстро от этого отказались. В том и другом театре шла «Жизнь за царя», как назывался тогда «Иван Сусанин». Пытались воскресить давно вышедшие из репертуара пьесы, вплоть до «Димитрия Донского» Озерова (Театр имени Комиссаржевской). Возобновили такую скучную рухлядь, как «Генеральша Матрена» В. Крылова (театр Корша), сопровождавшуюся «Апофеозом» — «живой картиной», в которой, освещенные бенгальским огнем, в застывших и неудобных воинственных позах фигурировали солдаты союзных армий. Стремясь откликнуться на современность, театр Незлобина поставил дешевый памфлет



Программа театра и сада «Аквариум»

Разумовского «Фельдмаршал Пруссии». В большинстве этих наскоро, грубо и аляповато сделанных спектаклей искусство и не ночевало. Лишь в Малом театре Ермолова в одноактной пьесе Писемского «Ветеран и новобранец» потрясала трагедией матери, провожавшей на фронт последнего своего сына, да новая пьеса Л. Андреева «Король, закон и свобода», показывавшая под прозрачными псевдонимами короля Альберта (его играл будущий кинопремьер, обаятельный Мозжухин) и Метерлинка (ему придавала убедительность тончайшая игра Радина), ненадолго привлекла внимание сильным актерским ансамблем (Полевицкая, Борисов, Буткова, Соснин).

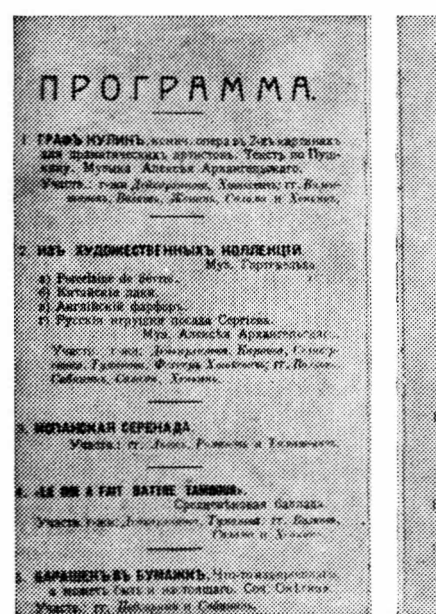
Бесчисленные театры миниатюр, две оперетты, рестораны, фарсы совершенно изменили прежде строгое в целом лицо театральной Москвы. В своем большинстве спектакли оказывались не только более легковесными, но вызывающе нехудожественными. Театров миниатюр открывалось очень много. Спектакли там шли сеансами, как в кино; три-четыре раза повторялась одна и та же программа, состоявшая обычно из классической одноактной оперетты и водевиля или фарса, которые все больше вытеснялись сольными эстрадными номерами. В каждом театре миниатюр появлялась какая-нибудь своя «звезда» — балетная или «куплетная». Возникали новые жанры. Бывший актер театра Незлобина Н. П. Асланов продолжал, подражая А. Я. Закушняку, жанр художественного чтения без книги. До них любой актер — и Москвин, и Книппер, и Качалов — читал рассказы по книге, считавшейся необходимым сценическим аксессуаром. А Асланов читал не только без книги, но и в каком-то

сценическом антураже — например, у камина, освещенный мерцанием огня.

В этом новом, эстрадном мире встречались интересные личности, как тот же Вертинский, характерная фигура того времени. Я не принадлежал к числу его поклонников, особенно первых его выступлений, когда сам я по юности лет занимал неумолимо категорические позиции. Он выходил в костюме Пьеро с мелово-бледным лицом, трогательно картавя пел свои песенки, но они казались мне, поклоннику Блока, удешевленным изданием символической поэзии. Известность завоевывали куплетисты, вернее, дизеры, как Сабинин, или появлявшийся в форме французского солдата мсье Али, под псевдонимом которого скрывался симпатичный русский юноша, или танцовщицы, пряно исполнявшие модное ленивое танго,— Лидия Джонсон и Эльза Крюгер. Так из ударных номеров строилась программа, и театр постепенно превращался в эстрадное предприятие. Зрители входили, не раздеваясь садились, как на сеансе в кино, отнюдь не утверждая тем достоинство искусства театра.

Самый «древний» театр миниатюр, появившийся еще до войны, находился в Мамоновском переулке (пер. Садовских) — теперь это здание перестроено. Вторым возник театр миниатюр «Мозаика» (в помещении нынешнего театра «Ромэн»). В Петровских линиях открылся ставший вскоре знаменитым Петровский театр. И, наконец, на Никольской улице (теперь — улица 25 Октября) — Никольский театр миниатюр, в котором дешевым репертуаром и довольно сильной труппой руководил такой опытный режиссер, как А. П. Петровский, и где гастролировали П. В. Самойлов и Л. Б. Яворская. Эти четыре театра главенствовали и лидировали. Помимо них театры поменьше, похалтурнее были разбросаны по всей Москве.

Большинство театриков миниатюр в тех или иных вариантах являлись слепком с очень популярной «Летучей мыши» Балиева, мало доступной из-за царивших в этом изысканном театре-кабаре цен. Шутка сказать, вход в «Летучую мышь» стоил пять рублей — сумма по тем временам невероятная, принимая еще во внимание необходимость что-то заказывать. Балиев пытался преодолеть эту замкнутость руководимого им театра и порою устраивал спектакли в Большом зале консерватории по демократическим расценкам, составляя программу из наиболее известных и удачных номеров. Но миниатюры, рассчитанные на тесный контакт со зрителем, терялись



ПРОГРАММА.

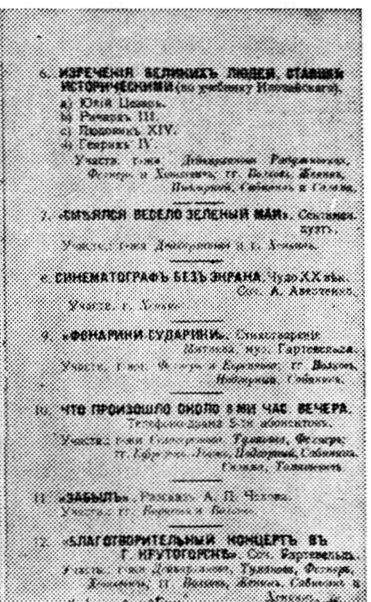
1. ГРАФЪ НУЛИНЪ, комич. опера въ 2-хъ картинахъ для драматическихъ артистовъ. Текстъ по Пушкину. Музыка Алексѣя Архангельскаго.

2. ИЗЪ ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ КОЛЛЕКЦІЙ. Муз. Гартевельда.
а) Porcelaine de Sèvres.
б) Китайскія дамы.
в) Англійскій фарфоръ.
г) Русскія игрушки посада Сергіева. Муз. Алексѣя Архангельскаго.

3. ИСПАНСКАЯ СЕРЕНАДА.

4. «LE ROI A FAIT BATTRE TAMBOUR».

5. БАРАШЕНЬКЪ БУМАЖНЪ.



6. ИЗРЕЧЕНІЯ ВЕЛИКИХЪ ЛЮДЕЙ, СТАВШІЯ ИСТОРИЧЕСКИМИ (по учебнику Иловайскаго).
а) Юлій Цезарь.
b) Ричардъ III.
c) Людовикъ XIV.
d) Генрихъ IV.

7. «СМѢЯЛСЯ ВЕСЕЛО ЗЕЛЕНЫЙ МАЙ».

8. СИНЕМАТОГРАФЪ БЕЗЪ ЭКРАНА. Чудо XX вѣка.

9. «ФОНАРИКИ-СУДАРИКИ».

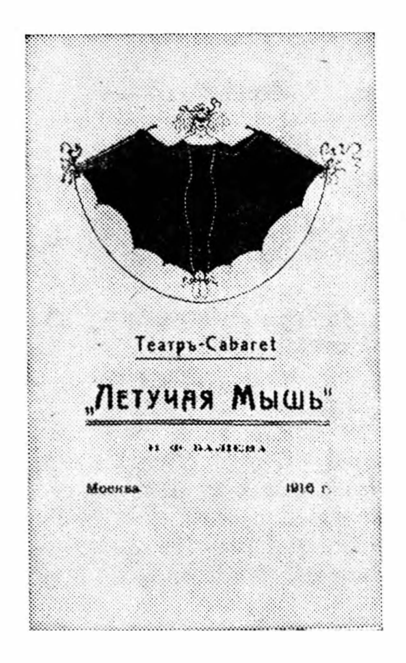
10. ЧТО ПРОИЗОШЛО ОКОЛО 8-МИ ЧАС. ВЕЧЕРА.

11. «ЗАБЫЛЪ». Разсказъ А. П. Чехова.

12. «БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ КОНЦЕРТЪ ВЪ Г. КРУТОГОРСКѢ».

Программа театра-кабаре «Летучая мышь»

на эстраде консерватории перед огромным залом с далеко уходящими вглубь амфитеатрами. Эти спектакли лишались украшавшей их интимности, и молодежь зачастую расходилась в недоумении, на чем же зиждется слава этого театрика. Помещался он в Гнездниковском переулке, в подвальчике, занимаемом теперь Учебным театром ГИТИСа. И зрительный зал, и ложи, и фойе сохранили найденную Балиевым форму, сменился лишь темный занавес с нашитой на нем прежде эмблемой «летучей мыши» да исчезли длинные столы, стоявшие перпендикулярно к сцене. Я получил редкую возможность спускаться в подвал «Летучей мыши» (а это уже происходило после начала войны), когда официально была запрещена продажа крепких напитков (в «Летучей мыши» это запрещение строго соблюдалось) и его программа принимала все более серьезный характер, включая, например, инсценировки «Бахчисарайского фонтана» или «Пиковой дамы». Театр действительно мог похвастаться большим вкусом, в нем любили изящные стилизации (вроде оживления русских лубков или табакерок знаме-



нитых вельмож), возрождали отточенно, с должной долей иронии, водевили начала XIX века, но остерегались затрагивать современные темы, инсценировали рассказы Чехова в исполнении Борисова, тонко делали сценические иллюстрации к популярным старинным романсам.

Программу вел создатель и руководитель театра Н. Ф. Балиев, бывший актер МХТ, положивший в Москве начало искусству конферанса. Он обладал даром мгновенной импровизации, несомненным остроумием, задорно вступал в беседу со зрителем, пел, вернее, произносил куплеты и являлся подлинным хозяином вечера. Вступать с ним в беседу или отвечать на его реплики было опасно — Балиев смело и находчиво, порою грубовато, но отлично чувствуя зрительный зал, парировал реплики смельчака. И тем не менее театр постепенно терял характер литературно-эстетического кабаре, и в его зале уже совсем нечасто встречались представители московской художественной интеллигенции, составлявшие ранее основную зрительскую массу. Прямым подражанием «Летучей мыши» являлись «подвальчики» «Жар-птица» и другие, не поднимавшиеся до ее мастерства: ошеломляющий успех «Летучей мыши» объяснялся тем, что свой в большинстве не очень-то значительный репертуар он воплощал с мхатовской эстетической требовательностью — он пил из маленького стакана, но своего.

Нужно сказать, что среди московских «увлечений» тех лет немалое место занимали рестораны с эстрадной программой, попросту говоря, кафешантаны. Существовали среди них солидные и шикарные заведения, например «Яр» (где теперь гостиница «Советская»), «Максим», «Альказар», и более низкого пошиба — как «Золотой якорь» в Сокольниках. Но там мы не бывали, эти развле-

чения требовали больших денег, да они нас и не интересовали.

Я давно и с нетерпением ждал вместе с окончанием гимназии права на прежде запретное посещение оперетты. Среди нас ходили куплеты гимназиста из популярной оперетты «В волнах страстей»:

«Что нам до ученья,
Когда кровь кипит...»

Мне казалось, что я увижу нечто неожиданно завлекательное, блестящее, разительно остроумное, может быть, таинственно порочное. Но мне пришлось разочароваться.

Оперетта мне была знакома прежде лишь по эксцентричной постановке Марджанова «Прекрасная Елена». Ее различно оценивали, но она, конечно, совсем не походила на неожиданно трафаретные спектакли, увиденные мною в московских опереточных театрах. Из них один располагался на Садовой-Триумфальной, в театре И. С. Зона (на том месте, где теперь Концертный зал имени Чайковского), другой — в сараеподобном неуютном зале, под управлением и при участии Потопчиной — у Никитских ворот, в Интернациональном театре (ныне Театр имени Маяковского).

Классическая оперетта в обоих театрах совершенно исчезла со сцены — лишь где-то на утренниках два-три раза промелькнули запыленные «Гейша» или «Корневильские колокола». Зрелища, которые мы видели в опереточных театрах, не оправдали возлагавшихся на них ожиданий. Оперетты в смысле искусства, оперетты подлинно классической, оперетты остросатирической мы так тогда и не узнали. Зрители рьяно увлекались в годы империалистической войны специфическим жанром — в репертуаре господствовали водевили и фарсы с танцами и куплетами, не нуждавшиеся ни в певческом голосе, ни в музыкальности, посвященные преимущественно легкомысленным похождениям ловких и неловких мужей, с текстом не очень-то высокого пошиба. Примадонны этих театров, в одном менее талантливая — В. М. Шувалова, в другом более — Е. В. Потопчина, отдавали предпочтение скорее танцам, чем актерскому мастерству. Каждый дуэт завершался бравурным каскадом, обычно исполнявшимся на «бис». Если вдруг и ставили произведения такого великолепного композитора,

как Легар,— музыкальная сторона исполнения оказывалась слабой.

Из двух театров оперетты более шикарным считался театр Зона. Действие его спектаклей, как правило, развертывалось в обширных дурновкусных полупустых помпезных залах с блестящими люстрами. При театре находились кафешантан и казино, куда и направлялась публика после спектакля. Режиссер театра Зона А. А. Брянский, опытный ремесленник, каждое лето уезжал за границу, делал там зарисовки мизансцен и костюмов опереточных спектаклей и затем повторял их в своем театре. Примадонна театра Шувалова, актриса с задорным личиком и минимальным голоском, великолепная танцовщица, не блистала талантом, зато поражала драгоценностями в самых неподходящих ролях — несоответствие сверкающих серег, ожерелий и браслетов ролям бедных гризеток мало кого шокировало. Оперетта Потопчиной отличалась большей скромностью; ее хорошенькие и чистенькие «павильоны» не претендовали на сомнительную роскошь театра Зона. Да и сама Потопчина владела неутомимым темпераментом, задорно играла роли «травести», со специфическим брио лихо танцевала, соперничая и зачастую побеждая в этом смысле Шувалову. В каждом из театров смешили испытанные комики с подчеркнутой манерой игры, общаясь со зрительным залом более, чем с партнерами,— голоса их звучали подчеркнуто, ненатурально, как репризы клоунов, что для нас, приверженцев МХТ, было принципиально неприемлемо. Вызывали восторг публики голосистые герои-любовники с эффектной сценической внешностью и наигранным театральным благородством: Бравин — у Потопчиной, Вавич — у Зона.

Но два замечательных актера противостояли привычному опереточному трафарету: в Москве — Н. Ф. Монахов, в Петрограде — Н. И. Тамара, актриса неожиданной силы, из крестьянской среды, отточившая свое искусство до абсолютного сценического блеска.

Как известно, Монахов впоследствии стал выдающимся актером драмы. Но я увидел его впервые в оперетте и, вообще-то говоря, так и не встретил затем другого актера, по самой своей природе столь «опереточного». Это отнюдь не умаляет его таланта. Монахов не восхищал особыми вокальными данными, но зато отличался таким владением музыкальной фразировкой, такой точностью подачи слова, что даже привычные для плохих

опереточных либретто пошловатые остроты в его устах приобретали какой-то смысл. Его музыкальность распространялась не только на подачу куплетов — он был ритмичен и пластичен в каждом своем движении. В опереточной «табели о рангах» он не числился в рядах героев, а занимал амплуа простака особого типа: ему удавались роли и острохарактерные и шикарных, обольстительных молодых людей. Монахов точно знал меру комического. Изображая в «Лже-маркизе» бродягу, выдающего себя за маркиза, со всеми вытекающими из этого буффонными и широко на этот раз использованными Монаховым грубоватыми положениями, или в «Король веселится» — мешковатого придурковатого влюбленного солдата-пуалю, он не боялся ярких красок, но вкус ему не изменял во всех самых опасных ситуациях. Когда же он обращался к своим обольстительным простакам, то, избегая какого-либо сценического нажима, обнаруживал большую тонкость, и мне всегда казалось, что с такой элегантной иронией можно играть и Шоу и Уайльда. Его коронной ролью считался «Нахал», где он в образе молодого инженера, защищающего свое достоинство и престиж, конечно, покорял сердце дочери владельца фабрики. Сочетание ловкости, мужской грации, дерзкого остроумия отличало созданный им из пустопорожнего текста образ. Он так чудесно фразировал свой «ночной романс», что загипнотизированный слушатель в тот миг уверялся в наличии у Монахова прелестного тенора.

Монахов открыл в себе драматического актера в Свободном театре, где с мягчайшим юмором играл в «Прекрасной Елене» Калхаса (в первом акте — жадного античного жреца, во втором — обходительного католического прелата), в «Желтой кофте» — своеобразного, спокойно-мудрого китайца, ведущего спектакль, а в «Сорочинской ярмарке» — трусливого влюбленного поповича. Все три роли не походили друг на друга — понятно, что Монахова тянуло из узких опереточных рамок, которые он преодолевал силой своего обаяния и тончайшего мастерства, на широкий драматический простор. Как актер драматический, он всего сильнее убеждал в мольеровских комедиях, был великолепен в «Слуге двух господ», которому он придавал несколько русифицированный оттенок; очень хорошо и трепетно играл царевича Алексея. В ролях трагических, хотя бы в Филиппе II в «Дон Карлосе», он зачастую и очень мастерски пользовался довольно привычными театральными приемами. А в оперетте этого

не случалось, там он был явлением исключительным. Как бы хорошо он ни играл драматические роли, но именно в оперетте он остался непревзойденным, в оперетте ничего подобного Монахову никогда не видели: он не только поднимался на голову выше всех, но действительно был уникумом, единственным, несмотря на то, что у лучших его партнеров и партнерш были свои отдельные «опереточные» достоинства: у Вавича — великолепный голос, у Кошевского — юмор, а Шувалова залихватски танцевала. Но сценическое искусство в его подлинном смысле являл собой один Монахов. В той белиберде, которая тогда господствовала согласно царившей потребности зрителя («Мессалинетта», например), выявить хотя бы элементарное содержание мог только он один. Он придавал своему сценическому поведению некий иронический аристократизм (приключения, как правило, происходили в среде богачей) с непостижимым и уверенным изяществом.

Н. И. Тамару я увидел несколько позднее — она исполняла в «Боккаччио» главную роль. Спектакль ставил Марджанов. В трудной «мужской» роли Тамара вела себя с исключительным благородством, не допуская ни малейшей вульгарности. Вдобавок она обладала отличным голосом — меццо-сопрано. Как-то летом, уже в середине 20-х годов, в Кисловодске, я неожиданно встретил на летней эстраде замешавшегося среди тесной толпы слушателей В. И. Качалова, который с удовольствием слушал ее цыганское пение.

К осеннему сезону 1914 года в театре начали происходить кое-какие изменения. Даже театр Корша привлек в качестве режиссера В. К. Татищева, тщетно старавшегося навести новые порядки в застоявшемся коршевском царстве. Он робко пытался установить связи с молодой драматургией, ставил пьесы не очень удачливого подражателя Чехова — беллетриста Бориса Зайцева («Усадьба Ланиных», «Ариадна»), но их блеклые тона никак не совпадали с привычно кричащими красками коршевских спектаклей. С другой стороны, Татищев сделал целую серию монументальных постановок классики — инсценировки «Анны Карениной», «Обрыва», «Мертвых душ» (шедших под названием «Похождения Чичикова»), но крепких актерских сил явно не хватало, вся тяжесть ложилась на нескольких актеров. Решались

спектакли ярко, но прямолинейно. А потом театр Корша очертя голову бросался в возобновление продолжавших вызывать слезы классических мелодрам — «Два подростка», «Дон Сезан де Базан — испанский дворянин». И хотя спектакли шли в новых, отчаянно ярких по краскам декорациях, но впечатление архаичности не покидало при посещении этого доживавшего свою долгую, когда-то достойную и значительную жизнь театра. Из новых коршевских приобретений выделялась лишь одна Э. В. Кречетова — своей интересной внешностью, некоей особой манерой игры, в которой как-то парадоксально смешивались внешнее благородство с явным мелодраматизмом.

На основе только одного распавшегося Свободного театра осенью 1914 года начали деятельность сразу три театра: Московский драматический — в том же «Эрмитаже», имени Комиссаржевской — он находился в скромном помещении в Настасьинском переулке — и Камерный. Из всех этих театров Московский драматический был наиболее профессиональным, собрав в своей труппе таких великолепных актеров высшего ранга в смысле сценического мастерства, как Е. А. Полевицкая, И. Н. Певцов, Б. С. Борисов, Н. М. Радин, М. М. Блюменталь-Тамарина. Великолепными актерскими силами театр невероятно быстро завоевал популярность.

Владельцы первоначально думали создать более или менее общедоступный театр. Общедоступный театр у них не получился, но постепенно сложился современный буржуазный театр с умело собранной, как коллекция, труппой. Появление сильных, новых для Москвы и особенно для молодежи актеров сделало Драматический театр чрезвычайно соблазнительным. Все увлечения, когда-то связанные с театром Незлобина, уступили место увлечению Московским драматическим театром — театром современного репертуара.

Московский драматический затмил, почти уничтожил интерес к незлобинскому, где Товарищество окончательно превратило театр в удобную игрушку для зрителей и для актерского самоудовлетворения, хотя труппа уже потеряла силу, способную позволить подобную роскошь. Несмотря на наше увлечение Первой студией и вновь открывшимися Камерным театром и Театром имени Комиссаржевской, Московский драматический сильно нас захватил. Классику здесь ставили, правда, в виде исключения и то благодаря воле того или иного

актера. Из классических вещей в нем шли «Дворянское гнездо» и «Последняя жертва», в то же время этот театр сумел привлечь к себе таких авторов, как Леонид Андреев и Алексей Толстой, и таких профессионально сильных режиссеров, как Санин и Шмидт.

Театр был лишен каких-либо новаторских черт. Режиссеры сосредоточивали внимание на актерском исполнении, не ставя сложных философских задач, но умело вскрывая действенное зерно пьесы и динамику ее развития. В этом театре часто бывало интересно, спектакли звучали всегда более современно и свежо, нежели у Незлобина и — тем более — у Корша. Существовала в них какая-то активность, бодрость, сыгранный ритм. Спектакли Драматического театра, не претендуя на новаторство, шли в тщательно сделанных павильонах — крупных художников театр не привлекал: лишь однажды стилизованная под XVIII век пьеса «Проказы вертопрашки» прошла в декорациях Судейкина, но по самой своей сути показалась неподходящей к общему добротному стилю театра и прозвучала столь несуразно, что быстро исчезла с афиши.

С первых же дней московскую молодежь покорила Елена Александровна Полевицкая. Она заменила для нас покинувшую Москву Рощину-Инсарову, хотя, в противоположность Рощиной-Инсаровой, была актрисой гораздо более земной. Она обладала исключительной техникой, ее молчаливое прощание с комнатой в «Дворянском гнезде» длилось семь минут — вещь на сцене невероятная! Такую паузу выдерживала Полевицкая. Какова же была сила мастерства и наполненности актрисы!

От остальных актрис, о которых мне пришлось рассказывать, Полевицкую отличал очень точный рисунок роли, я бы сказал — беспрекословный. Тот сезон, в который вместе встретились в Драматическом театре Юренева и Полевицкая, оказался для Юреневой роковым. Я не думаю, что дело заключалось только в неудачно сложившемся для Юреневой репертуаре или в новизне появившейся в Москве актрисы (что тогда имело очень большое значение для жадной до всего нового массовой театральной публики). Как мне теперь, через много лет, кажется, существовали тому и более глубокие обоснования. Полевицкая была совсем лишена черт ущербности, которые в той или иной мере отмечали тогда исполнение «модных» актрис. Она брала роль полнокровно, с

какой-то покоряющей уверенностью. Даже в таких мелодрамах, как «Мечта любви» или «Вера Мирцева», она оттеняла в своих героинях не ущербные черты, а стремление к существенной, благородной жизни. Ее исполнение всегда было лишено каких-либо черт сентиментальности. У нее не было дрожащих интонаций Юреневой — зыбкая «порочность», ставшая столь модной и популярной, ее, видимо, не интересовала. Она играла на сцене не мнимую, а подлинную правду, которую она обнаруживала и полностью выражала не только в Лизе из «Дворянского гнезда» или Тугиной в «Последней жертве», не только в прелестно сыгранной Консуэлле в андреевском «Тот, кто получает пощечины», но и Мари Шарден и Вере Мирцевой. Поэтому она так и поражала, удивляла, увлекала. Ее движения были всегда гармоничны, роли отделаны до мелочей, фраза закончена и точна, и какое-то особое благородство, целомудрие заставляло относиться к ее образам почтительно, восхищенно. В ее репертуаре отсутствовали Арцыбашев и Рышков, ее влекла классика, которая не так-то часто появлялась на сцене московских частных театров. Она противопоставляла «трещинам» женской души, так интересовавшим других актрис, душевную цельность и силу. Это отнюдь не означает, что Полевицкой была присуща какая-то благостность, наивничание — она отнюдь не закрывала глаза на драматизм переживаний, на противоречия чувств, владевших ее героинями, но она неизменно стремилась поднять их переживания до известной духовности. Она не любила на сцене мельчить и выбирала детали крупные и значительные. Все эти качества и сделали Полевицкую большим сценическим явлением, но, к сожалению, ее пребывание на московской сцене было кратковременным: в силу каких-то внутритеатральных конфликтов, в которые она не очень-то ввязывалась, она покинула Драматический театр.

Помимо «Последней жертвы» и «Дворянского гнезда», составивших ее славу, Полевицкая играла современные «боевики» — «Мечту любви» и «Веру Мирцеву». Теперь эти названия ничего не говорят, а в предреволюционные годы они относились к самым гремящим пьесам с коронной женской ролью.

«Вера Мирцева» начиналась эффектно. Некая красивая женщина находится в квартире у красивого мужчины, в результате рокового объяснения она его убивает. И тут-то завязывается драматический узел пьесы. Появляется

какой-то странный человек — «из Достоевского» (в этой роли впервые в Москве выступил Певцов), который начинает подозревать эту даму и преследовать ее как тень: ничего не говорит впрямую — все время намеки, недоговоренность, тревожный взгляд. Все это доводит ее до крайности. Признаётся она или нет, я теперь уже не помню.

«Мечта любви» — история кафешантанной певицы Мари Шарден. Где-то на юге Франции на великолепном курорте она встречается с русским богачом Луганским. Они заключают договор, согласно которому какое-то время проживут вместе, создадут иллюзию счастья в райском уголке юга Франции, совершенно забыв о ее прежней профессии. Естественно, что Мари очень привязалась к Луганскому, между ними возникла настоящая любовь. Но по законам эффектной пьесы происходит взрыв — истекает срок контракта, Шарден возвращается к своей профессии. В последнем акте — самом любимом для всех актрис — он встречает ее в качестве знаменитой, порочной звезды кафешантана. Рыжие волосы, папироска, подведенные синевой глаза, обнаженные плечи, платье с блестками и — трагическое лицо. Полевицкая играла чрезвычайно эффектно и с настоящей трагической силой, но все ее краски нужны были ей лишь для того, чтобы подчеркнуть силу тоски, овладевшей Мари.

Сейчас думаешь о подобных пьесах с улыбкой; но Полевицкая заставляла забыть несовершенство и надуманность пьесы и тревожно следить за поворотами сюжета, и сочувствовать героине, тем более что в «Вере Мирцевой» она убивала сутенера, нахала, соблазнителя, которого со всем блеском играл Радин.

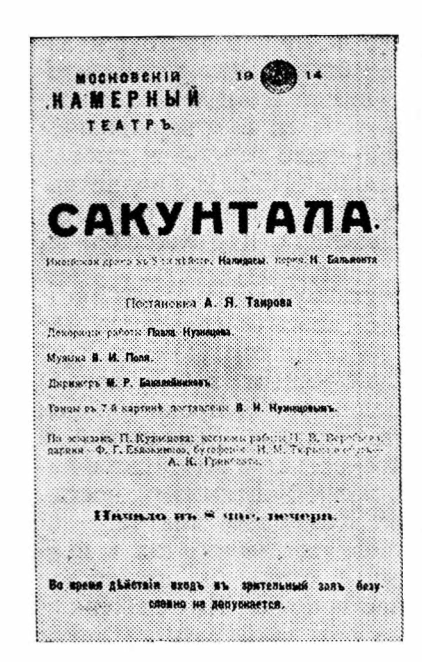
А в «Мечте любви» тот же Радин играл Луганского, человека со «славянской тоской». Он не был новым актером для Москвы — до этого выступал у Корша, обрел известность, за годы работы в провинции стал одним из лучших русских актеров, но для нас он был неожидан. Сын Мариуса Петипа, он нес в себе сочетание французской и русской крови. Мать его — русская, из крепостных. Необыкновенное соединение русской лирики с французской иронией и остроумием характеризовало Радина. Обычно вспоминают прежде всего о его блистательном владении диалогом, что действительно принадлежало к его отличительным чертам. Для меня лично он почему-то больше всего остался замечательным в пьесах Алексея Толстого.

Те вечера, когда мы шли в Московский драматический смотреть «Тот, кто получает пощечины» Леонида Андреева или «Нечистую силу» Алексея Толстого и на сцене появлялись Радин, Певцов, Борисов, Блюменталь-Тамарина и Полевицкая, забыть трудно.

Судьба Полевицкой сложилась потом и счастливо и трудно. После революции вместе со своим мужем, австрийским подданным режиссером Шмидтом, уехала за границу, играла и на русском и на немецком у Рейнгардта, приезжала в Москву на гастроли. Владимир Иванович Немирович-Данченко показывал мне письмо от Полевицкой. Она писала о своей мечте вернуться в Москву — на этот раз в Художественный театр, куда ее в свое время приглашали; и если Художественный театр хочет ставить «Лес», она может сыграть Гурмыжскую (она ее сыграла у Рейнгардта). Она прислала Владимиру Ивановичу фотографию в роли — ее Гурмыжская очень моложавая, максимум лет под сорок... Потом я видел Полевицкую в Вене, в «Живом трупе», в роли Карениной, которую она играла великолепно, ядовито и зло, без всякого снисхождения.

Мы с ней встретились совершенно случайно. Я читал какую-то лекцию в Лейпциге, в Театральном институте, в так называемом рейнгардтовском семинаре. Я по-немецки понимаю, но лекцию на нем читать не рискнул, а переводчик попался неудачный, и мне приходилось то и дело его поправлять. Вдруг встала какая-то женщина и сказала: «Позвольте, я буду переводить вашу лекцию. Я — Полевицкая». Она переводила блестяще. А потом она стала говорить о непокидающей ее мечте во что бы то ни стало вернуться на родину. И она вернулась. Сначала поступила в труппу Театра имени Вахтангова. Она сыграла на своем творческом вечере только одноактную пьесу Брехта и отрывок из «Живого трупа» — Каренину... Затем она преподавала в Театральном училище имени Щукина.

Камерный театр той поры как бы продолжил поиски Свободного театра. Тщательно продуманный репертуар, составленный из шедевров мировой классики — «Жизнь есть сон» Кальдерона, «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Виндзорские проказницы» Шекспира,— привлек наше внимание. Заинтересовало нас и то, что каждое произведение служило поводом для особой сценической формы.



МОСКОВСКІЙ 1914
КАМЕРНЫЙ
ТЕАТРЪ.

САКУНТАЛА.

... Калидасы. перев. К. Бальмонта

Постановка А. Я. Таирова

Декораціи работы Павла Кузнецова.

Музыка А. И. Поля.

Дирижеръ И. Р. Бакалейникова.

Танцы въ 7-й картинѣ поставлены В. И. Кузнецовымъ.

Начало въ 8 час. вечера.

Во время дѣйствія входъ въ зрительный залъ безусловно не допускается.

Дѣйствующія лица:

Произносящій молитву	Н. П. Аслановъ.
Царь Душіанта	О. Н. Фрелихъ.
Мадгавія, шутъ, его сотоварищъ	В. А. Подгорный.
Возница царя	С. С. Цѣнинъ.
Раватака, привратникъ	Г. Н. Воскресенскій.
Бгадрасена, полководецъ	Е. А. Гайдаровъ.
Карабгака, слуга	Б. В. Кротковъ.
Парватайяна, придворный	С. С. Цѣнинъ.
Сомарата, домашній жрецъ царя	В. А. Соколовъ.
1-й поэтъ	Р. П. Кречетовъ.
2-й поэтъ	Б. П. Кротковъ.
Канва, отецъ-отшельникъ	И. И. Аркадинъ.
Сарнгарава, его ученики	С. Д. Тихонравовъ.
Сарадвата, его ученики	А. Н. Ипатовъ.
Гарита, его ученики	М. И. Шарановъ.
Дурвасасъ, гнѣвный мудрецъ	М. А. Громовъ.
Сакунтала, пріемная дочь Канвы	А. Г. Коонэнъ.
Анасуйя, ея подруги	Е. В. Позоева.
Пріямвада, ея подруги	В. А. Альская.
Гаутами, мать отшельница	Л. А. Ненашева.
Ветравати, привратница	Е. А. Миронова.
Чатурика	Е. П. Асланова.
1-я садовница	Л. А. Фердинандова.
2-я садовница	Н. І. Чемезова.
Матали, возница Небеснаго Царя	Р. П. Кречетовъ.
1-я отшельница на Небесной Горѣ	В. Н. Роберъ.
2-я отшельница на Небесной Горѣ	А. С. Ефименко.

Танцовщицы: Жура Аляинъ, С. Н. Семенова и Е. П. Сѣдинкова. Музыкантши: М. З. Костина, М. Ѳ. Давыдова и О. А. Тимофеевская. Гречанки: В. Г. Бранковичъ, В. М. Тархова и др.

Программа «Сакунталы» Калидасы в Камерном театре

До сих пор помню день премьеры «Сакунталы». Ею открылся Камерный театр на Тверском бульваре, в здании, тогда еще в значительной мере сохранявшем отпечаток старого дворянского особняка. Театр открылся, еще, по существу, не закончив ремонта, стены были сырые, в пятнах штукатурки. Но это не омрачало настроения праздника. Мне до сих пор вспоминаются и декорации Павла Кузнецова с их нежными тонами, и стихи Калидасы в переводе Бальмонта, и плоскостное решение мизансцен, и очень тонкое, душевное исполнение Алисы Коонен. Все это резко контрастировало с тем, что мы видели у Незлобина или в Драматическом театре. Нас радовал этот бунт Таирова против мещанства и его эстетическое новаторство. Протестуя против мещанско-обывательской драматургии Арцыбашева и Рышкова, мы жаждали прорыва в какие-то иные театральные миры, и в этом смысле такие театры, как Камерный и имени Комиссаржевской, нам оказывались близкими.

Конечно, в современном репертуаре Художественного театра с его пессимистическими выводами заклю-

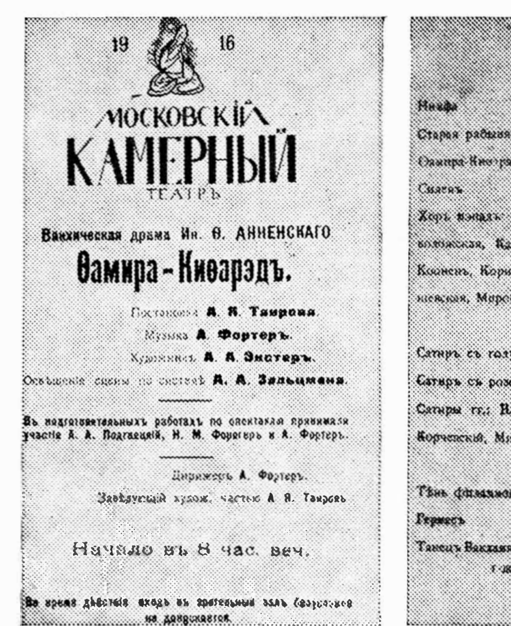
чался своего рода вызов, но его не принимала буржуазная публика — ей это искусство было неинтересно, чуждо, она его сторонилась. Не принимал его и демократический зритель — он не мог согласиться с утверждением пессимизма жизни, что-то восставало в душе против мрака и безнадежности этих постановок. И вполне понятно, что нас часто тянуло к Камерному театру, который находил оптимизм и у Шекспира, и у Кальдерона, и у Бомарше.

На сцене Камерного театра утверждалась некая иная, прекрасная действительность. В каждом спектакле нас ожидала радость — встреча с художником Павлом Кузнецовым в «Сакунтале», с Судейкиным в «Женитьбе Фигаро», с Лентуловым в «Виндзорских проказницах», с замечательными пейзажами Натальи Гончаровой в «Веере» Гольдони. Это соприкосновение с новой живописью, и живописью бунтарской, полной оптимизма, всегда привлекало нас в постановках Камерного театра.

Я бы не сказал, что Таиров уже выработал в первые годы единый и определенный стиль. Он находился в непрерывных, увлекавших нас поисках. Его спектакли не походили друг на друга; не походили друг на друга и художники, их оформлявшие, вплоть до Симова, коренного декоратора Художественного театра,— в Камерном он оформлял «Сирано де Бержерак».

Для меня основным спектаклем Камерного театра, ярче всего выразившим его новое существо, стал «Фамира-кифарэд», оформленный художницей А. Экстер. Даже внешний вид театра, не говоря уже о его внутреннем убранстве, вскоре преобразился в духе этого спектакля. На колоннах старого особняка появились загадочные зигзаги, напоминавшие диковинных зверей. Впрочем, свою внешность этот театр менял довольно часто. То его зрительный зал превращался в великолепную аудиторию с амфитеатром, сияя белизной и светом, то балкон нависал чуть ли не над половиной зала. Таирова занимала мысль о соответствии зрительного зала художественному направлению театра, о создании определенной атмосферы на спектакле и о постепенной внутренней подготовке человека к тому, что будет на сцене.

Итак, «Фамира-кифарэд» И. Анненского. Кубы и усеченные конусы, из которых составлялась декорация, давали ощущение гармонии античных построений. В этой обстановке появлялся Фамира — Н. М. Церетелли, пре-



1916

МОСКОВСКІЙ КАМЕРНЫЙ ТЕАТРЪ

Вакхическая драма Ин. Ѳ. АННЕНСКАГО

Ѳамира-Киѳарэдъ.

Постановка А. Я. Таирова.

Музыка А. Фортеръ.

Художникъ А. А. Экстеръ.

Освѣщеніе сцены по системѣ А. А. Зальцмана.

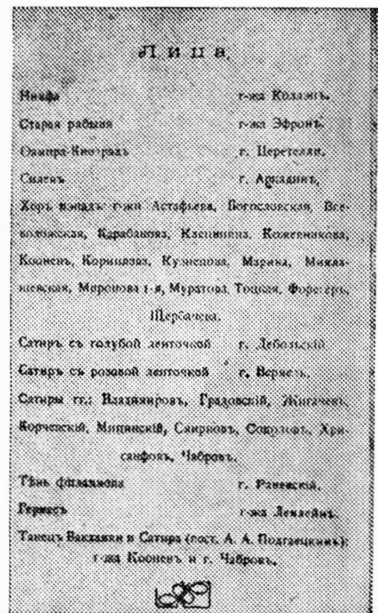
Въ подготовительныхъ работахъ по спектаклю принимали участіе А. А. Подгаецкій, Н. М. Форегеръ и А. Фортеръ.

Дирижеръ А. Фортеръ.

Завѣдующій худож. частью А. Я. Таировъ

Начало въ 8 час. веч.

Во время дѣйствія входъ въ зрительный залъ [illegible] не допускается.



Лица.

Нимфа — г-жа Коонэнъ.

Старая вакханка — г-жа Эфронъ.

Ѳамира-Киѳарэдъ — г. Церетелли.

Силенъ — г. Аркадинъ.

Хоръ менадъ: г-жи Астафьева, Богословская, Всеволжская, Карабанова, Ксенина, Кожевникова, Коонэнъ, Корнилова, Кузнецова, Марина, Михаловская, Морозова 1-я, Муратова, Тоцкая, Форегеръ, Щербакова.

Сатиръ съ голубой ленточкой — г. Дебольскій.

Сатиръ съ розовой ленточкой — г. Верес[illegible].

Сатиры гг.: Владиміровъ, Градовскій, [illegible], Корчевскій, Миганскій, Смирновъ, [illegible], Хрисанфовъ, Чабровъ.

Тѣнь Филаммона — г. Раевскій.

Гермесъ — г-жа Ленсейнъ.

Танецъ Вакханки и Сатира (пост. А. А. Подгаецкаго): г-жа Коонэнъ и г. Чабровъ.

Программа «Фамиры-кифарэда» И. Ф. Анненского в Камерном театре

красный актер, незаслуженно забытый. Комбинация движений, света, цвета и звука имела здесь самостоятельное значение. А все эти сценические элементы — движение, ритм, цветовая гамма — доводились в театре до совершенства. Движения были певучи, речь была чуть напевной — и у Алисы Коонен и у Церетелли. И здесь были у меня любимые актеры, и, конечно, в первую очередь Алиса Коонен.

Как-то мы с Таировым, уже в последние годы его жизни, вспоминали молодость Камерного театра. Он говорил, что для него внутренне самым существенным был бунт против чудовищной мещанской атмосферы, царившей у Незлобина, Корша. Этой своей нетерпимостью к мелкому, суетному в искусстве Камерный театр и побеждал. Наверное, отсюда, из этой ясной устремленности, и рождалась атмосфера студийности этого театра. Правда, здесь не было крошечной сцены, типичной для любой студии, и спектакли игрались для большого количества публики, но студийный характер все же обозначался

отчетливо. Театр не ставил модных современных пьес, он видел свою миссию в борьбе с мещанским искусством. И в этом добивался неплохих результатов.

Театр имени Комиссаржевской вылился из школы, основанной Комиссаржевским и Бравичем. Ближайшее участие в нем принимали Сахновский и Зонов, с которыми я впоследствии близко столкнулся в совместной театральной работе. Театр обосновался в Настасьинском переулке, в доме с маленьким домашним залом. Для меня дом в Настасьинском особенно памятен — там позднее, в годы гражданской войны, мы открыли Студию театра сатиры. Внешне он напоминал Первую студию. Он также не имел рампы, десяток рядов стульев поднимался в нем амфитеатром, небольшие комнаты-фойе сохраняли ощущение частной квартиры. Но если в Первой студии чувствовался отпечаток барского особняка, то в Театре имени Комиссаржевской острее чувствовалась современность. Помещение было беднее, мебель скупа и не претендовала на какое-либо украшательство — стены были расписаны темноватыми красками. Ощущение строгости, нарочитой аскетичности не покидало зрителя. Театр завоевывал признание с трудом. Первая его постановка — «Димитрий Донской» Озерова, показанная для открытия в первый год войны, оставила равнодушным. Лицо театра выяснялось постепенно, и постепенно он приобретал своего зрителя, относившегося с симпатией к этому маленькому театрику, в кассе которого сидели первоначально сами актеры-студийцы, радостно приветствовавшие каждого — на первых порах редкого — зрителя.

Если Первая студия потрясала нас необыкновенным психологическим проникновением, то режиссура нового театра погружала в романтическое восприятие мира. Этому отвечал и самый репертуар, включавший инсценировки рассказов Диккенса, Бальзака, Гоголя и Достоевского, пьесы Сологуба и Ремизова, инсценировку средневекового действа «Каждый человек» или трагедию Озерова. Репертуар театра отличался строгостью и протестующим духом, туда не могли проникнуть ни театральные «боевики» вроде «Веры Мирцевой», ни пьесы Арцыбашева и Рышкова. В постановках этого театра постоянно ощущалось стремление осмыслить жизнь с философско-романтических позиций, обнаружить даже

в повседневном — вечное. Спектакли увлекали нас не сюжетом, но раскрывавшимися в них вечными проблемами добра и любви. Этот репертуар кажется сегодня по крайней мере странным. Но если придерживаться принципа историзма и воскресить в памяти театральные сезоны 1914/16 годов, то на фоне коршевских и незлобинских постановок благородство репертуарных устремлений Театра имени Комиссаржевской станет очевидным. И хотя его актеры были молоды и неопытны, вся атмосфера заставляла забывать о недочетах.

Там не было знаменитых актеров, ради которых мы бы шли на спектакль (как ходили мы в другие театры «на Ермолову», «на Полевицкую», «на Певцова и Радина»), в конце жизни театра в нем появились Ильинский и Кторов, еще не предвидевшие своей славы, но в нем подлинно зрели такие актеры, как И. А. Залесский, М. А. Терешкович, С. П. Алексеев. Театр воспринимался как единый организм. По возрастному составу своему молодой, этот коллектив жил мыслями и идеями, воспринятыми от руководивших театром Комиссаржевского и Сахновского. Порою в его зале появлялся Леонид Андреев, и мы следили за тем, как седовласый театральный критик Сергей Глаголь, обняв за плечи красивого, в темной блузе, Андреева, прогуливает его по тесному фойе, составленному из двух комнат обычной квартиры. Театр просуществовал всего пять лет, позднее он возродился на два сезона — и исчез.

Было в этих робких и сперва неуверенных спектаклях какое-то своеобразное обаяние. Рядом с Комиссаржевским появился Сахновский, с блеском и увлечением, образно, как подлинный художник, раскрывавший художественную суть произведения. В «Гимне Рождеству» Диккенса — первом успехе молодой студии — я навсегда запомнил какое-то дыхание старого Лондона, своеобразный гротеск, легкую таинственность и загадочность, окутывавшие все представление. Появлялась старая дама со свечой в руке, усаживалась посредине зрительного зала, начинала читать рассказ Диккенса... А на сцене за тюлем (этот театр широко им пользовался) возникали какие-то размытые, полуреальные-полуфантастические образы — типичные, так нам казалось, диккенсовские типы. Особенно впечатлял быстрый переход от сумрачных сцен у Скруджа к вечеринке у Боба, поражавший нас своей неожиданностью. Той же таинственностью был окутан спектакль «Выбор невесты» по Гофману. Театр

очень точно ощутил самый характер «Скверного анекдота» по Достоевскому, с его петербургской канцелярщиной, петербургскими туманами — и убийственной иронией. Театр не обращался к современной тематике — из современных авторов на его сцене шли Сологуб («Ванька-ключник и паж Жеан»), Ремизов («Проклятый принц») и Андреев («Реквием»); однако спектакли эти — за исключением «Реквиема», где внезапно, как бы из синеватого тумана, возникали образы, полные недоговоренности, неясности,— не воспринимались мистически. В «Ваньке-ключнике» забавляло стилизованное и ироническое противопоставление и в то же время параллелизм жеманного романа французской средневековой графини с лубочно-ярким романом русской княгини с молодым ключником. В «Проклятом принце», поставленном в манере древних апокрифов, вариант легенды об Иуде был смешан с мифом о царе Эдипе.

Спектакли, шедшие на небольшой сцене с несколькими легкими, порою стилизованными деталями, казались противовесом господствующему мещанскому репертуару. Эти спектакли интересовали, нравились, но ни один из них не вызывал того нравственного потрясения, которое вызывали МХТ и Первая студия.

Так, в некотором душевном смятении, не определив своего пути, бросаясь из стороны в сторону, мы приближались к семнадцатому году.

Глава четвертая

Для нашего поколения — для тех, кому было тогда восемнадцать-двадцать лет,— Октябрьская революция имела решающее и беспрекословное значение. Не буду говорить о ее историческом, политическом и социальном смысле. Для поколения, которое тогда было молодым, вступление в жизнь означало одновременно и вхождение в революцию. Мы по существу, глубоко, коренно не знали другой жизни, чем та, которая развернулась перед нами в Октябрьские дни. Эти дни были величественны и прекрасны. Нас захватывали огромность революционного переворота и мечты о переустройстве мира в целом, которое, казалось, наступит вот-вот, в самые ближайшие дни. У нас не было мучительных колебаний, которые были свойственны старшему поколению русской интеллигенции,— принять или не принять революцию.

Предреволюционная действительность, война, период февраль — октябрь совпали с нашим детством и отрочеством. И теперь мы благословляли жизнь, которая началась для нас вместе с Октябрьской революцией. Казалось, пересмотру подлежало решительно все — и театр, и этика, и мораль, и проблемы быта. А то, что мы все голодали и были перегружены работой, мало нас тревожило. Жизненный тонус был у нас необыкновенно повышенным. Добавьте к этому неиссякаемый запас молодости, непререкаемую веру в жизнь, которую, как я говорил, мы познали конкретно только в дни Октября. То, что я знал прежде, замыкалось в узкие литературно-театральные пределы. Из чего слагалась моя жизнь до революции? Чуть ли не каждый вечер смотрел спектакль. Много читал. Кончал университет. Кипел в эстетических спорах. Давал частные уроки — зарабатывал себе на хлеб и на театр. Октябрьская революция широко раздвинула рамки не только эстетические, не только философские и политические, но фактически для каждого из нас определила направление жизни. Для меня прежде всего это означало вступление в театральный отдел Наркомпроса.

Кончать историко-филологический факультет университета, совершенно уже опустевший, с минимальным количеством студентов-белобилетников, становилось все труднее. Я занимался довольно усердно и даже был оставлен при кафедре для подготовки к профессорскому званию. Но в университете я не остался, чем очень огорчил моих преподавателей.

Как-то ранней осенью 1918 года я шел по Театральному проезду, купил газету, в которой прочел подробное положение о театральном отделе Наркомпроса. Был там указан и адрес: гостиница «Метрополь», мимо которой, как бы по указанию судьбы, я как раз проходил. Отыскал неожиданно маленькую квартирку, в которой тогда помещалось только что организованное ТЕО, как сокращенно называли театральный отдел, и поступил на работу!

Меня «наняли» на работу, потребовав только рекомендацию, которую мне дал мой профессор по университету Павел Никитич Сакулин, ревниво следивший за моей судьбой и пророчивший мне профессуру. Первое, что мне поручил заведующий делами энергичный и острый В. А. Брендер, продумать вопрос: в каком качестве нужен и нужен ли цирк в советское время. И отве-

тить на многочисленные периферийные запросы. Для меня это составляло невероятно трудную, почти головоломную работу — в цирке я ничего не понимал и в цирк не ходил. Путем величайших усилий и ухищрений я сочинил довольно несуразную бумагу. Мои руководители только покачали головой, но ввиду моего рвения в ТЕО все-таки оставили.

ТЕО было учреждение в высокой степени замечательное, на мой взгляд, в истории советского театра еще недостаточно оцененное. В нем произошла, по существу, первая встреча художественной интеллигенции с Советской властью. В ТЕО объединялись режиссеры, драматурги, художники, критики. Вопрос дальнейшей жизни театра требовал своего разрешения, невозможно было решать проблемы театра, не встречаясь, не вступая в деловые связи с представителями Советской власти. И если можно было говорить о саботаже среди интеллигенции в других областях жизни, то в области театральной этот саботаж был сломлен чрезвычайно быстро. Театр не мог существовать сам по себе, без зрителей, он должен был играть и, значит, завязывать взаимоотношения с управляющей стороной, с властями. В этом первоначальном непосредственном деловом общении и для академических театров и для новых театров, появление которых поощряла новая власть, стало очевидным не только огромное значение, которое придает Советская власть театральному искусству, но и искренняя симпатия, которой она проникнута к деятелям искусства, и вытекающие из этого и забота и решительное поощрение.

Театральный отдел постепенно разросся. Из маленькой квартирки в «Метрополе» он переехал на Неглинную, в дом 9, с балконами и фонарями, против Потешного дворца, заняв пять огромных квартир (теперь эта улица называется Манежной, а бывший Неглинный проезд стал Неглинной улицей). ТЕО вмещало много отделов и секций. Я попал в историко-театральную секцию, которую возглавлял тогда известный поэт-символист Вячеслав Иванов. В состав секции входили А. А. Бахрушин, Н. Е. Эфрос, С. С. Игнатов и я в качестве ученого секретаря.

Я очень любил Вяч. Иванова с его тонкой эрудицией и острой наблюдательностью — он оказывал на меня громадное влияние. Революцию он воспринял во «вселенском», мировом масштабе. Именно это ощущение громадности совершавшихся событий и воодушев-

тяло многих из молодых представителей искусства. Вяч. Иванов вносил даже в обыденные заседания это ощущение масштабности. Он ни о чем не рассуждал иначе, как только с теоретической точки зрения. Когда на заседании шел разговор о самых практических вещах, например, о схеме управления театрального отдела, то он в своих рассуждениях исходил из стройных абстрактных, логических построений. Предлагал, например, строгую «дихотомию», что на самом деле подразумевало простое деление отдела на две части — теоретическую и организационную. Человек он был замечательный. Защитил диссертацию на латыни, знал множество языков, однако был совершенно оторван от реальной жизни и воспринимал революционную действительность как некую абстрактную, идеализированную форму. Заседания, которые он вел, были блестящи, но он неизменно уводил вопросы от, скажем, издательских к общим проблемам театра, увлекавшим меня чрезвычайно.

На реальную почву его возвращали Н. Е. Эфрос, о котором речь впереди, и представлявший совершенную противоположность ему А. А. Бахрушин — основатель и директор Театрального музея — фигура необычайно интересная и не менее значительная. Абстракции Вяч. Иванова он неизменно конкретизировал, да, честно говоря, он ими и не интересовался. Говорили, что до революции Бахрушин был богатейшим человеком в Москве, что ему принадлежали целые кварталы жилых домов — Козицкий переулок, театр Корша. Он мог бы преспокойно удрать за границу, но все соблазны для него ничего не стоили перед делом его жизни. Он остался в России, не в силах оторваться от Москвы, от своего детища — музея, созданного личными заботами и непрестанным трудом. В Бахрушине, человеке исключительной честности, парадоксально сочетались купеческая расчетливость и одержимость музейным делом, необыкновенное практическое знание любимого им театра. Формально образование его было невелико, и в то же время он знал массу вещей, которых не знали даже умудренные специалисты. Его музей помещался в принадлежавшем ему доме, у Зацепского рынка. Он и его семья занимали несколько комнат обширного особняка — большая его часть была отдана под музей, который в первые же годы Октябрьской революции при участии И. Э. Грабаря и при настороженном внимании и личном участии основателя стал

приводиться в строго научный порядок. Бахрушин бывал резок, нетерпим, но я редко встречал людей более, чем он, влюбленных в театр и так беззаветно преданных делу. В то же время в нем жили и иные «страсти». Как-то в разговоре он обмолвился: «Когда я ехал на автомобиле...» Я спросил: «Неужели у вас был автомобиль?» (в то время человек, владеющий автомобилем, казался Ротшильдом). Бахрушин ответил: «У меня и сейчас есть автомобиль. Я его весь разобрал и рассовал по всяким сараям, чтобы, когда понадобится, его можно было собрать». Кажется, он так его и не собрал. С одной стороны, разобранный и спрятанный автомобиль, а с другой — пафос собирания замечательных театральных реликвий.

Он помогал молодым художникам. Помню его рассказ, как пришел к нему молодой художник. «Посмотрел я,— вспоминал Алексей Александрович (говорил он затрудненно, немного на «о»),— и заказал ему несколько не то головок, не то цветков. Потом, прошло время, оказался — Врубель». Найти туфельку знаменитой балерины, получить от Ермоловой экземпляр ее роли с пометками, пусть даже незначительными, «открыть» архив выдающегося деятеля сцены или приобрести на Сухаревке портрет актера — для него являлось праздником. Он был из той плеяды русского купечества, вписавшей свое имя в историю русской культуры, к которой принадлежали Третьяковы, Мамонтов, Щукин, Зимин.

Сергей Иванович Зимин, кстати, также был у нас в секции в музейной группе, возглавляемой И. Э. Грабарем. Зимин создал оперный театр. В его опере противоречиво соединялись передовые тенденции с рутиной, новаторские постановки Комиссаржевского с обычными спектаклями гастролеров. Собинов, Шаляпин, знаменитые итальянцы пели здесь на фоне дежурных декораций. Зимин являлся даже внешне прямой противоположностью Бахрушину. Алексей Александрович был высок, худ, носил коротко подстриженную бородку, ходил в поддевке, в русской рубахе, подвязанной ремешком. Сергей Иванович, напротив, был очень полным, с крупным добродушным лицом. Он чувствовал себя обойденным, так как тоже собрал свой музей — на Пушкинской улице — и сосредоточил в нем ряд великолепных эскизов декораций Билибина, Рериха и т. д. Но, конечно, его музей не мог идти в сравнение с бахрушинским, и Бахрушин, естественно, стремился этот маленький музей включить в

свой. Между ними шла глухая борьба. Сергей Иванович сопротивлялся с неистовой силой, но из-за своей некоторой мягкотелости и добродушия, да и главным образом — по существу, сохранить музей ему не удалось, и Бахрушин торжествующе его «проглотил». Зимин закончил свою жизнь консультантом в Большом театре.

Игорь Эммануилович Грабарь с высоты своей необыкновенной учености, иронии и остроумия «разделял и властвовал» между Бахрушиным и Зиминым, спокойно выслушивал Зимина, дискутировал с Вячеславом Ивановым и твердо шел не только к организации музея Бахрушина, но и к упорядочению всего музейного дела в стране и к охране и собиранию памятников театральной старины. У историко-театральной секции были, как и у всех секций ТЕО, широкие планы по изданию книг по истории театра. Проводилась скрупулезная работа по составлению библиографии, картотеки, и, несмотря на отсутствие бумаги, планы ширились и рукописи накапливались. Впервые в ТЕО — в Москве и Петрограде — последовательно и требовательно строилась русская советская наука — история театра.

Научно-теоретической секцией ведал Борис Николаевич Бугаев (Андрей Белый), человек необыкновенной чистоты, чрезвычайно ранимый. Для него вместе с Октябрьской революцией произошло преображение мира. Правда, для заведования секцией и подобных «земных» дел он вряд ли подходил. Ему был поручен проект театрального университета. В помощь ему была образована комиссия, в которую входили Станиславский, Немирович-Данченко, Комиссаржевский, Таиров, Вахтангов. Программу, этот интереснейший документ, написал сам Борис Николаевич крупным почерком на больших желтых листах. Целью ее было возвысить требования к актеру, сделать его разносторонней и развитой личностью. При обсуждении программы разгорались ожесточенные споры. Спорили, к примеру, о том, нужно ли изучать философию Блаженного Августина в театральном университете? Не помню, на чем порешили, но два заседания были отданы диспуту между Андреем Белым и Вячеславом Ивановым. Уже один этот факт свидетельствует, что программа приобрела сугубо теоретический уклон. Не знаю, предусматривалось ли в ней достаточно времени на, собственно говоря, специальные сценические предметы; в ней господствовал свойственный эпохе максимализм, и сумма образованности, которую предпола-

галось обрушить на головы студентам, была столь велика, что вряд ли выдержали бы их бедные мозговые клетки.

Как мне помнится, разработка программы так и не была закончена — все эти противоречивые мнения нельзя было примирить.

Репертуарной секцией ведал Юргис Казимирович Балтрушайтис, также один из главарей символизма. Литовец по происхождению, очень замкнутый, молчаливый, добрый, глубокий и сложный, с зигзагом, человек. Вряд ли можно представить себе ту гору самодеятельных пьес, которая поступала в секцию. Казалось, вся Россия была охвачена жаждой драматургического творчества. Один Балтрушайтис с ними не мог, конечно, справиться. Ему помогали И. А. Новиков и Г. И. Чулков, рьяно выискивавшие среди общего не очень-то высокого уровня нечто выдающееся. Но Балтрушайтис не отчаивался, видя не в качестве пьес, а в искренних устремлениях авторов веяние эпохи. Как-то он шутливо предложил объявить внутренний конкурс на самую плохую из поступающих пьес, и сотрудники с огромным азартом выискивали такой «шедевр».

И все же, несмотря на Блаженного Августина и конкурс на плохую пьесу, деятельность секций имела огромное значение. Репертуарная секция, например, мощно влияла на изменение репертуара театров, которые внимательно следили за тщательно и требовательно составленными рекомендательными списками. Да и то малое количество бумаги, которым располагало ТЕО, тратилось преимущественно на издание классических и малоизвестных пьес, как тогда говорили, «созвучных революции».

Существовала еще секция детского театра, в которой состояли поэты Ада Чумаченко, Марина Цветаева и Илья Эренбург, еще совсем молодые. Марина Цветаева, и тогда колючая, какая-то неустроенная, по-моему, не очень была полна пафосом театра. А Илья Эренбург ходил с трубкой, был скептически настроен, приобрел всеобщую симпатию и мечтал больше о поэзии. И все же вопросы театра для детей были поставлены с подлинным размахом — первоначально теоретически, но вскоре воплотились в жизнь.

Атмосфера в театральном отделе была творческая, располагающая к поискам, экспериментам и инициативе, порою радостно-вздорная. Вообще в нем работало тогда

много молодежи. Мы часто собирались вместе. Из молодых в секциях работали Володя Масс, композитор Витя Оранский, часто появлялись Павлик Антокольский, Юра Завадский, носивший тогда сшитую из старого одеяла фантастическую куртку — не из пижонства, а в силу нужды. Мы все щеголяли в веревочных туфлях и толстовках — длинных белых блузах — под Льва Толстого. Трамваи не ходили — мы каждый день преодолевали огромные расстояния. Тем не менее никто не чувствовал усталости, энергия и радость жизни били ключом. Господствовало какое-то особое чувство равенства. Отсутствие возрастных рамок и «табели о рангах», уважение и к молодости и к старости, простые, добрые отношения объединяли людей. Каждый человек ценился на вес золота. При всех различиях и оттенках убеждений объединяла единая цель, а быт равнял всех. Влюбленный в молодежь Анатолий Васильевич Луначарский был доступен для всех: с ним легко удавалось запросто увидеться и потолковать. Встречи, споры, диспуты, мечты о революционном театре, о создании студий захватывали ТЕО. Годы 1918—1920-е были годами самых фантастических, на первый взгляд, настроений в среде моих театральных сверстников; на «Неглинной, 9» созревала теоретическая мысль, зарождалось многое из того, что потом осуществилось в реальной жизни театра. Здесь подробно исследовались проблемы рабоче-крестьянского театра, теории пролетарского театра, детского театра — все это потом из области мечтаний и споров переходило в реальную жизнь. В ТЕО кипела мысль. Сталкивались противоположные мнения, шли ожесточенные дискуссии.

Обычно любили спорить Эфрос, Белый и Балтрушайтис. Им противостояли Луначарский, Керженцев, Коган, Тихонович. Там бывали Комиссаржевский, Станиславский, Немирович-Данченко, Таиров, Вахтангов. Самочувствие у «стариков» было молодое, настроение у нас — повышенное и воинственное, и мы лезли в драку, не считаясь с авторитетами, хорошо относившимися к молодежи. Мы организовали кампанию помощи Западному фронту и в качестве одной из мер, способствующей созданию современного злободневного репертуара, решили объявить конкурс. Об этом я докладывал на заседании Центротеатра. К моему предложению отнеслись, однако, скептически. Я вступил в жаркий спор с не доверявшим никаким конкурсам, спокойно уверенным Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко.

Заседания в Центротеатре заканчивались довольно поздно. Машин, конечно, не было. Москва не освещалась. Как-то мы выходили из ТЕО. Впереди шел Владимир Иванович, а я шел сзади, поддерживая Южина. Ему было шестьдесят два года — возраст для меня тогда невероятный, мафусаиловский. Меня восхищало, что люди могут дожить до такого возраста и сохранить живой темперамент и стремление к молодежи. Но совсем я был сражен, когда Александр Иванович вдруг сказал: «Вот Владимир Иванович какой человек, все молодится, говорит, что я на два года старше. А мы с ним почти однолетки!»

Одновременно с театральным отделом я начал работать в одном из подведомственных ему учреждений — в Филармонии. Меня назначили инспектором научных классов. В тогдашней Филармонии музыке учились люди всех возрастов, и для них существовала средняя общеобразовательная школа, в которую поступали ученики от восьми до двадцати шести лет. Это учебное заведение я должен был инспектировать. Кроме того, я преподавал в младших классах. Однажды, окончив занятия, я сел на перила, огляделся — никого нет — и лихо съехал вниз. И наскочил на очень благообразного старичка. Приняв меня за сбежавшего ученика, он на меня возмущенно посмотрел и потребовал отчета в моем недостойном поведении. Я не менее возмущенно ответил, что направляюсь домой! «Разве уроки кончились?» — «Я, лично, кончил!» И по-петушиному заявил: «Я инспектор научных классов».— «А я — директор Филармонического училища Брандуков». Таким образом состоялось знакомство руководящих работников. Вскоре как инспектор научных классов я бесславно погиб, так и не поняв, что мне надо делать. А Филармония была реорганизована в Институт музыкальной драмы, и научные классы ликвидированы.

Одновременно с работой в театральном отделе, будучи инспектором научных классов, кончая университет, я, что было чрезвычайно характерно для того периода жизни, увлекался литературными и всякими иными кружками, рассеянными по Москве. Так как постепенно все ограничивалась возможность печатания из-за отсутствия бумаги и приостановки работы типографий, а пафос творчества все возрастал, то возникали кружки самых различных направлений. Литературным кружком при университете, на Девичьем поле, руководил Павел Никитич Сакулин. Хотя этот кружок носил, так сказать, академический характер, в нем бурно дискутировались проблемы

современных литературных направлений, преимущественно поэзии. Во главе кружков, разбросанных по арбатским переулкам, стояли поэты Вячеслав Иванов, Андрей Белый, ученый Михаил Гершензон и другие; большинство из них защищало символизм в некоем новом, созвучном революции понимании. Рядом пролетарских кружков руководили поэты «Кузницы», убежденные, что свет возгорится из их среды. Почти ежевечерне, если не считать посещения театров и университета, мы посещали эти кружки, входя в гущу споров о будущем культуры. Яростные дискуссии, кипевшие в кружках, являлись органической частью нашей жизни. Но помимо этих кружков, куда мы являлись спорить, у каждого из нас были личные, руководимые нами кружки — литературные или сценические,— при заводах, в красноармейских частях и т. д. На Разгуляе был целый «комбинат» — театральным кружком руководил Павел Антокольский, я ведал литературным, Владимир Масс — художественным. Еще два «моих» кружка были — один в Бутырках, на женской фабрике, второй — у Красных ворот, среди типографистов. Литературу любили страстно, с захватом разбирали классику, спорили о жизни, о личных судьбах, о судьбе страны. Почему-то очень любили «Цыган». Так и текла наша жизнь: трамваи не ходят, еда — в ограниченном количестве, а мы в веревочных туфлях и толстовках бодро шагаем по улицам, преодолевая расстояния — Разгуляй, Бутырки, Девичье поле. Насыщенность жизни была полной.

В восемнадцатом — двадцатом годах и несколько позже студии, наряду с молодыми театрами, рожденными революцией, оказались в центре внимания театральной молодежи. И не только молодежи, но и много повидавших театралов со стажем.

В это время старые театры либо умирали, либо перерождались. Существовать в своем прежнем качестве они не могли. Одни из них, преимущественно бывшие частные, вне твердой художественной программы, продолжали судорожно цепляться за жизнь или быстро и катастрофически разваливались, а другие, имевшие творческую платформу, перестраивались, перерождались, и процесс этот был затяжным и нелегким.

Характерно, что интерес к Художественному театру резко упал, он как бы переместился на его студии, куда фактически Художественный театр перенес центр твор-

чества. Мы с увлечением следили за жизнью всех трех студий. Для нас властно звучало имя Вахтангова, в то время как возобновление на сцене Художественного театра чеховского «Иванова» в прежней постановке, с великолепным актерским составом не попало в цель. Чехов в старой интерпретации уже не мог возбудить интерес.

Стало очевидным, что театр без серьезной современной программы существовать не может. Пример тому — театр Незлобина, который еще так недавно был в центре, среди шума театральной Москвы, а после революции сразу же обнаружил свою внутреннюю бессодержательность. Он метался, пробовал за что-то уцепиться, внезапно ставил старые мелодрамы, не шедшие на сцене лет шестьдесят, надеясь попасть в центр интересов нового, неискушенного зрителя. Репертуар этого театра был невероятно пестрым — от старой мелодрамы до «Царя Иудейского» К. Р., где изображалась евангельская история — все, что предшествовало распятию Христа. (Шел спектакль в роскошных декорациях, вывезенных из Эрмитажного театра, где ставилась когда-то эта пьеса с участием автора.) Или вдруг — «Дон Карлос», а назавтра — пьеса Мирбо. Лучшие актеры покинули незлобинскую сцену. Осталась небольшая группа, которая безнадежно боролась за существование, тщетно пробуя обрести почву под ногами. Но поставленная незлобинцами пьеса Луначарского «Фома Кампанелла» провалилась — не хватило сил ее «поднять».

Полсезона театр, соединенный с мейерхольдовцами, существовал под названием Театр актера. Вс. Мейерхольд ставит там «Нору» Ибсена, назвав спектакль «Трагедия о Норе Гельмер, или о том, как женщина из буржуазной семьи предпочла независимость и труд». Это была талантливая ироническая шутка режиссера над рутиной старого профессионального театра. Занавеса не было. Декорации оказались повернутыми к нам своей обратной стороной. На фанере можно было прочесть указания для рабочих сцены: «Две сиротки. Правая», «Фома Кампанелла. Правая»... Это нагромождение старых декораций, обнаруживавших свою изнанку, должно было создать иллюзию квартиры, которую Гельмер называет милым уютным гнездышком... Спектакль прошел три раза. Это был последний вздох бывшего незлобинского театра.

Быстро закончил свое существование и Драматический театр — раньше его субсидировали капиталисты

Суходольские, теперь же он оказался без материальной поддержки. Крупные актеры покинули этот театр — ушли Радин, Борисов, Полевицкая, Павлова, без них театр значения не имел. Пробовали его возродить — пригласили Кондрата Яковлева, Максимова. Какое-то время здесь продолжал играть Певцов, но театр потерял ансамбль, которым славился прежде. Подобно незлобинскому театру, афиша составлялась, как лоскутное одеяло,— из разных, друг с другом не сочетающихся названий: «Александр I» Мережковского — и «Веер леди Уиндермиер» Уайльда, «Савва» Леонида Андреева — и «Лесные тайны» Чирикова, «Последние» Горького — и «Павел I» Мережковского.

«Новый Корш» — это составленная из первоклассных актеров труппа, возглавленная Морисом Мироновичем Шлуглейтом, талантливым театральным деятелем, решившим возродить лучшие традиции этого театра, относившиеся к 90—900-м годам. Как известно, старый коршевский театр завершил свое существование к 1918 году — к тому времени он сильно измельчал, ставил главным образом мелодрамы, и когда сам Ф. А. Корш понял, что его театр изжил себя, он продал свою фирму... Теперь начинался новый этап в жизни этого театра, в труппу пришли лучшие актеры из Московского драматического, режиссеры В. Г. Сахновский, А. П. Петровский, А. А. Санин, во главе его стал Н. М. Радин. Театр привлекал преимущественно актерским составом, но нового слова сказать не мог. Его прочное благополучие было относительным. В духовной жизни Москвы он занимал весьма скромное место, его любила «своя» публика, а молодежь относилась к коршевским добротным постановкам скептически.

Из академических театров, пожалуй, легче, чем остальные, перешел на новые позиции Малый. Возможно, это происходило потому, что Малый театр предреволюционных десятилетий не ставил перед собой больших философских проблем, которые были характерны для Художественного театра. И если Художественный театр, как я уже говорил, переживал явную растерянность, сказавшуюся и в возобновлениях «Иванова» или «Нахлебника» (к поставленному прежде первому акту теперь был добавлен второй), и в постановке «Каина», то в Малом театре ощущалось заметное обновление. Очистив и обновив репертуар, Малый театр становится театром большой классики. Приглашаются крупные режиссеры — одним

из них был А. А. Санин, который поставил «Посадника» А. К. Толстого, «Собаку садовника», «Электру», горьковского «Старика». Вместо декораторов-ремесленников в театр приходят замечательные художники: Н. П. Ульянов, В. А. Симов, М. В. Добужинский. Сильная труппа осталась почти нетронутой, ее по-прежнему украшают Ермолова, Лешковская, Южин, Пашенная (Садовская умерла в конце 1919 года). Каждый сезон прибавлял актерские удачи — Ермолова в «Декабристе», Лешковская в «Лесе», Садовская в «Старике».

Для Малого театра в 1920 году замечательным событием стал юбилей Марии Николаевны Ермоловой — пятидесятилетие творческой деятельности. Я не помню праздника в жизни театра, равного этому. Юбилей был всенародным. Он начался 2 мая в 12 часов дня. Моросил весенний дождь. Все коллективы Москвы с оркестрами, знаменами, плакатами «Да здравствует Ермолова!» сплоченными колоннами от Малого театра направились на Тверской бульвар, к дому, где жила Мария Николаевна. Шествие возглавляли Станиславский, Немирович-Данченко, Южин, Яблочкина, Москвин, Качалов, Книппер-Чехова. Толпы народа собрались под ее окнами. Ермолова вышла на балкон в белой шали, как всегда, смущенная, потрясенная, пыталась что-то оттуда сказать, потом спустилась вниз и все повторяла: «За что мне, за что мне...» Потом был праздник в театре, он начался в четыре часа дня и кончился в три часа утра. От артистического входа Малого театра по Театральной площади были расстелены ковры. Из-за угла Большой Дмитровки показался дряхлый извозчик, всегда возивший Ермолову в театр, и в пролетке знакомая фигура Марии Николаевны. Южин взял лошадь под уздцы, Марию Николаевну посадили в кресло и внесли в здание театра.

Я принимал участие, вместе с Бахрушиным и Эфросом, в организации в фойе театра выставки, посвященной Ермоловой, поэтому мотался за кулисами. Во время первого отделения, наполненного речами, Ермолова сидела в кресле, одна на сцене за спущенным занавесом, почти вплотную придвинувшись к нему. К ней никто не решался подходить, она сидела, облокотясь на руку, и молча, сосредоточенно, как бы уйдя в себя, слушала все выступления.

Она потребовала, чтобы в этот день все ее товарищи были на сцене. Поэтому выбрали третье действие «Горя от ума», где на балу у Фамусова появлялись даже в ма-

леньких и бессловесных ролях первые актеры Малого театра. Потом сама Ермолова играла сцену из «Марии Стюарт» — свидание с королевой Елизаветой. Ей было шестьдесят семь лет, но она выбежала на сцену так, будто ей только двадцать,— трепетная, молодая, с сохранившимся великолепным голосом, неиссякаемым темпераментом, хотя от волнения долго не могла говорить.

После «Марии Стюарт» начался поток приветствий, их было восемьдесят! Когда Ермолова, вся как бы летящая, в белом платье, вышла на торжественно убранную сцену,— это была женщина без возраста.

Попасть в театр было трудно, билеты расхватаны, деньги не имели никакой цены. Больше шансов было уговорить капельдинера, чтобы пропустил зайцем, за пшено или селедку.

Мы — историко-театральная секция — приготовили выставку в фойе театра, там были экземпляры ролей Ермоловой, костюм Орлеанской девы, фотографии из архива Малого театра. Мы очень волновались, как сама Ермолова примет нашу работу.

Через несколько дней Мария Николаевна приехала в наглухо закрытом темно-зеленом бархатном платье, с крестиком, без украшений. Беспрерывно курила папироски. Я был уверен, что замечу ее волнение при виде реликвий, напоминающих ей ее великое прошлое.

— Вот, Мария Николаевна, ваша первая роль,— поясняю голосом экскурсовода.

— Да, как будто так.— Никакого волнения.

— Вот костюм Орлеанской девы...

— Да, очень был неудачным.— И опять никакого волнения.

— Я очень благодарна устроителям выставки, сколько труда, столько внимания. Я этого не заслужила, я этого не стою.

Я тогда почувствовал, до какой степени ей неинтересно и безразлично все внешнее. Она жила какой-то своей особенной, сокровенной, скрытой от других жизнью.

Юбилей завершился заседанием Общества любителей российской словесности МГУ. Посередине «круглого зала» стоял стол для выступающих членов Общества, вдоль стен — стулья. Ермолова отказалась сесть в президиум и забилась в уголок. После докладов к ней обратились с просьбой что-нибудь сказать. Она вновь ответила, что ей нечего сказать, что благодарит за все, что она всего этого не заслуживает. И прибавила: «Един-

ственно хорошее, что я сделала в жизни,— это Орлеанская дева. Позвольте мне прочесть монолог — «Простите вы, холмы, поля родные...» Она великолепно, с необыкновенным подъемом последний раз в жизни читала этот монолог, вновь как бы прислушиваясь к себе.

Вскоре она сыграла Полынову, свою единственную современную роль, в театре миниатюр «Искусство и жизнь» на Пушкинской площади, в одноактной пьесе Яшинского «Уходящие». Кроме Ермоловой в спектакле участвовали М. М. Блюменталь-Тамарина (старая няня), В. Ф. Грибунин (брат Полыновой, генерал) и ее частый и любимый партнер по сцене Малого театра А. А. Остужев, исполнявший, как и во многих других пьесах, игранных им с Ермоловой, роль сына.

Пьеса была во многом наивна, но ее тема волновала Ермолову. В этой небольшой и очень несовершенной пьесе она, как всегда, искала разрешения волновавших ее внутренних вопросов. Она играла роль матери, еще не до конца осознающей смысл происходящих революционных событий, но всем сердцем чувствующей их непререкаемую правду и историческое значение. Кутаясь в теплый платок, заглядывая в замерзшее окно, тревожно и беспокойно ждала она в старой дворянской квартире сына; лихорадочно, торопливо встречала она его внезапное появление, стремясь согреть сына теплотой своего материнского сердца. Как она брала себя в руки, услышав о новой неизбежной разлуке; какой любовью сияли ее глаза, когда она терпеливо допытывалась о намерениях сына и со словами благословения, любви и нежности посылала его на борьбу за дело революции. В ее сердце смятенно боролись любовь к сыну и страх за него, наивная религиозность и мудрая вера в будущее. Ермолова ни на секунду не идеализировала образ: он вставал живой и правдивый, во всех его противоречиях, неизмеримо более сложный, чем у автора. Так цепь созданных Ермоловой образов матерей завершалась образом матери революционера, наполненным ею глубоким и новым содержанием.

В театре было холодно, раздеться нельзя, почти все в шубах, валенках, платках. И зрители — многие из них, возможно, не знали имени Ермоловой — благодарно и тепло аплодировали старой женщине с измученным лицом, сияющими глазами и теплым грудным голосом. Это было в 1920 году, под Новый год.

Так случилось, что в это время я стал ее посещать.

В Академии художественных наук была составлена анкета в шестьдесят семь вопросов, касающихся психологии творчества. Михаил Чехов, Лужский, Алиса Коонен, Лешковская, Массалитинова, Певцов, Качалов и другие отвечали на анкету подробно. А мне досталось опрашивать по анкете Ермолову. Она приняла меня в белой наколке, в кружевной кофте; пила черный кофе, беспрестанно куря, и на вопросы отвечала скупо и смущенно, часто отговаривалась забывчивостью. На мой настойчивый вопрос о сущности трагедии она отослала к лучшему, по ее мнению, знатоку — Брюсову. На вопрос анкеты, какой образ роли первоначально возникает в ее фантазии — психологический, пластический или звуковой,— она ответила: «Все сразу»,— то есть так, как может быть только у гения.

Как-то, узнав об организации студии трагедии, провожая меня, она сказала: «Мне неловко, но... у меня есть пустая гостиная на втором этаже. Может быть, вы ее возьмете для работы?» Так в доме Ермоловой начались занятия нашего театра трагедии. Ермолова заходила к нам, скептически качала головой. Режиссер Фердинандов вел у нас занятия по декламации и увлекался ритмо-метром. Мария Николаевна спросила: «Я, конечно, не смею вмешиваться, но что это у вас там все лают?» А однажды ее напугала наша шутка: мы вывесили расписание — в такой-то день от и до «ползание змеей».

В театрах она не бывала, но живо всем интересовалась. Однажды, когда я находился у ее внука, она вошла, опираясь на палку, спросила: «А что, Мейерхольд все против нас?» (Вс. Мейерхольд, заведовавший в это время ТЕО, занимал резкую позицию по отношению к академическим театрам.) Я ответил, что Мейерхольд стоит на прежних позициях их коренной реформы. Она пошла к двери, обернулась, стукнула клюкой, глаза ее сверкнули,— ушла, хлопнув дверью со всей мощью трагического темперамента.

В последние годы ее жизни я ее не видел, к ней не пускали. Она уединилась, никого не хотела видеть, произошли, по-видимому, какие-то психические сдвиги, говорят, что она молилась неистово, прося себе прощения как великой грешнице. Мне кажется, что в этом проявился ее большой актерский темперамент, который с момента ухода из театра не находил себе применения.

Для нее, как и для многих «стариков» театра, сцена была самым дорогим в жизни. Ее артистическая уборная

помещалась около сцены, рядом была уборная Южина, которая служила ему одновременно и кабинетом. Он не любил ничего директорского, официального и принимал по делам в этой уборной и днем. Нечто подобное было и в Художественном театре. Сцена тянула к себе, как магнит. Кабинет Станиславского находился непосредственно за ложей бенуара. Немирович-Данченко устроил свой кабинет в бельэтаже, направо от сцены, чтобы неслышно заходить в зал во время спектакля. Владимир Иванович часто оставался ночевать в театре. «Самые счастливые минуты,— говорил он,— когда ночуешь в театре, и театр пуст, и ты ходишь по пустой сцене, думаешь, думаешь, и очарование театра становится особенно ощутимым...»

Парадоксальное явление, но голодная, темная, холодная Москва продолжала жить очень напряженной театральной жизнью. Наступило время студий — они рождались, и умирали, и возникали вновь. Их было множество — самых разных, друг на друга не похожих.

Студии открывались легко. Стоило отыскать большую квартиру — а их свободных было много тогда в Москве — и место для студии найдено! Проблемы помещения не существовало, специальные театральные залы были не нужны, играли просто в больших комнатах. Когда я видел Циммер-театр в ФРГ и Келлер-театр в Австрии, эти театрики (а их немало в Западной Европе) напоминали мне нашу молодость, дом в Настасьинском переулке и нашу студию.

Явление студийности имело смысл, конечно, более широкий и глубокий, чем многим тогда казалось. Конечно, было немало анекдотов, связанных со студийным движением, но, по существу, в захлестнувшем Москву увлечении студиями сказывалось пусть еще не отчетливое, но уже пробудившееся и крепнувшее сознание необходимости театральных перемен, необходимости создания театра нового типа.

Пример студий МХАТ, то есть создание театра естественно, органически, из кружка единомышленников, а не чисто деловым путем профессионального набора труппы, был особенно убедительным для нас. Помимо студий молодежь, по существу, не имела театра, в который могла бы «вложить» все то, что волновало в эти годы, что обреталось в кружках, на занятиях с красноармейцами

и с рабочими или на бурных заседаниях различных художественных обществ.

Почти каждый крупный театральный деятель создавал свою студию. Я уж не говорю о балетных студиях — вся Москва танцевала! Девушка с чемоданчиком, спешащая на занятия в одну из балетных студий,— типичная фигура тогдашней Москвы. Трудно перечислить бесконечное количество существовавших тогда балетных студий — Веры Майя, Шаломытовой, Александровой, Элирова, Лукина, Голейзовского и т. д. и т. д.— начиная от подражания Айседоре Дункан или обостренных формальных поисков и кончая классикой. Мне врезалась в память Студия драматического балета, ютившаяся в каком-то магазинчике на Б. Дмитровке (Пушкинской улице), руководимая Н. С. Греминой. Эта очень талантливая студия ставила своей целью ввести сценическую логику в этот жанр, «драматизировать» балет. Как-то на каком-то вечере, в нетопленом зале этого магазина, словно не замечая лютого холода, молодой Асаф Мессерер в валенках танцевал вариации. Согревала и поддерживала необыкновенная вера в начатое дело.

Конечно, тут не обходилось без своеобразного сектантства. Каждый член студии был глубоко убежден, что только из его студии вырастет театр будущего, что именно эта студия явится откровением, что только здесь выплавится настоящий стиль актерской игры, достойный великой эпохи. Это было сектантство последовательное, экстатическое, полное пафоса и веры. Маленькая истина, добытая с трудом студией, возвеличивалась без меры и объявлялась единственной, всеобъемлющей. Все остальные, «соседние» студии предавались анафеме — между ищущими путей к новому театру шло ожесточенное соперничество.

Свою студию создал Михаил Чехов (о ней очень хорошо рассказано в книге М. Кнебель «Вся жизнь»). Эту студию я знал мало, видел только один спектакль. Михаил Александрович ставил «Первого винокура» и «Шемякин суд», пытаясь раскрыть театральную природу народной игры. Я сейчас не помню в деталях спектакль, но этот пафос проникновения в народную суть актерского представления, стремление идти к истокам народного творчества — помню отчетливо.

Н. М. Фореггер в квартире на Никитской организовал театр-студию «Четыре маски», в котором он пытался воскресить приемы французского театра шарлатанов и

делал это с большим мастерством. «Каратаке и Каратакэ» — реставрацию спектакля французских шарлатанов — он поставил чрезвычайно изобретательно. Трудно сказать, насколько представление соответствовало исторической точности, но и актерская игра, и декорации, и режиссерские приемы, и трюки отличались изобретательностью и юмором. Фореггер вообще великолепно чувствовал сценическое движение и на этом строил программу своей студии. В «Каратаке и Каратакэ» участвовали Игорь Ильинский и Анатолий Кторов, только начинавшие свой сценический путь. Да и в других студиях было немало талантливых людей, ставших впоследствии большими артистами.

Поглощенность молодых актеров всевозможными новыми театральными задачами, бесспорно, обогащала их сценическую технику. Нередко увлекались формой как таковой. Однако большинство студий исповедовали систему Станиславского, которая оставалась для них при всем различии направлений — непререкаемой истиной. И вне зависимости от направления вся деятельность студий была пронизана настоящим пафосом юности, дерзания, порой переходящим в некое покоряющее сценическое нахальство.

Конечно, возникали и студии несколько фантастические и таинственные. На Страстной площади, в одной из квартир, организовался театр-студия Альба, которым руководил некий Кириллович Лев (именно так он всегда подписывался). Задача этого коллектива была вроде бы благородная, но все же начинание выглядело весьма странно. По замыслу Кирилловича Льва, его театр должен был играть в полной тьме, потому что, с одной стороны, это обостряет слуховые ощущения, а с другой — скрывает физические недостатки актеров: возможность играть в полной тьме помогает раскрыть талант кривобоких, хромых, убогих — тех, кому в обычном театре не найдется места. Репертуар для такого коллектива найти довольно трудно, и Кириллович Лев поставил «Призраки» Тургенева. Как-то меня и Николая Ефимовича Эфроса послали ревизовать эту студию. Среди зрительного зала в полной тьме мелькали какие-то красные огни и раздавались таинственные стоны — и вдруг неожиданный визг. Разрушил сценическую иллюзию Николай Ефимович, решив, что это кошка, и завопив: «Где она, где она?» Так почтенный критик, уважаемый всей Москвой, нанес оскорбление студии.

Заметное место в жизни театральной Москвы занимала студия-театр «Семперанте», не в пример прочим продержавшаяся очень долго (обычно студии, исчерпав себя, спустя год-два прекращали существование). В ее основе лежала импровизация, которой увлекались многие студии; была и еще одна студия импровизации — под руководством В. Л. Мчеделова. В отличие от «Семперанте» здесь воскрешалось искусство итальянской комедии масок, и все строилось на научной почве; в студии участвовал и даже выступал в качестве актера крупнейший ученый, специалист по commedia dell'arte А. К. Дживелегов. В «Семперанте» меня лично привлекал необыкновенно талантливый актер Быков, способный к редкостному перевоплощению; его дальнейшая судьба мне неизвестна.

В связи с постепенным угасанием кино «Семперанте», по существу, занял его место. Страна была блокирована, приток западных фильмов приостановился, своих фильмов выпускалось один-два в год. «Семперанте» основывался, с одной стороны, на импровизации, а с другой — на полуприключенческих и полумистических сценариях, напоминающих вульгаризированную фабулу произведений Грина. В них уродливо сочетались полумистика и полудетектив, действие разворачивалось в фантастических странах или в таинственных городах, подобных тем, в которых происходили приключения Грина. Сценарии «Кровь предков», «Двое» (о двойнике, раздвоении личности) удовлетворяли вкус публики к острым завлекательным сюжетам, неожиданным поворотам действия. Сценическое слово оставалось случайным и необработанным, литературного блеска придать тексту не удавалось, диалоги носили характер мещански-разговорный. Шикарные и выдуманные авантюристки, которые действовали в сценариях, вели замоскворецкие, мещанские разговоры.

Такой пестрой была картина московских студий — от изучающих систему Станиславского до возрождающих театр французских шарлатанов, от реставрации комедии масок и до неумелого подражания ей по канве полудетектива, как в «Семперанте».

Было бы интересно изучить работу всех студий, которые подвизались в то время в Москве. Но как это сделать — ведь почти никаких следов, никаких документов и материалов ни одна из них, кроме «Семперанте», не оставила.

В одной из молодых студий пришлось участвовать и мне.

Как и остальная молодежь того времени, я рвался к непосредственному участию в реформе театра. Театральный отдел был соблазнителен именно тем, что был всегда в тесном соседстве с театральной практикой. Однажды ко мне пришел драматург, литератор Леонид Арсеньевич Субботин, занятный, талантливый и своеобразный человек, зараженный идеей народного театра, и признался в давней своей мечте открыть Студию театра сатиры. Сначала нас было трое: секретарь Центротеатра А. А. Петров (что с ним теперь, я не знаю), Леонид Арсеньевич (он вступил в народное ополчение в первые дни Великой Отечественной войны и погиб в октябре 1941 года) и я. Мы отправились к Луначарскому (он короткое время совмещал руководство Наркомпросом с заведованием театральным отделом). Анатолий Васильевич, как ему было часто свойственно, откликнулся не менее горячо на наше предложение и написал в «Вестник театра» очень лихую, зажигательную статью под названием «Будем смеяться». Нам предоставили небольшие средства и помещение в Настасьинском переулке, которое пустовало после закрытия Театра имени Комиссаржевской. Мы вселились во второй этаж особняка, сохранившего от прежних хозяев оранжевые стены с фантастическими лиловыми и зелеными лилиями. Мы стали обладателями комнат-коробочек для занятий и небольшой сцены с таким же зрительным залом. Мы выпустили специальную афишку-манифест, характерную для того времени. Один экземпляр у меня сохранился. Вот наше воззвание:

«Быт, отставший от героической современности, вязнет в косном мещанстве. Быт этот должен быть разрушен бичом Сатиры.

У Театра сатиры бедное прошлое — вынужденное, насильственное небытие. Пора Театру сатиры заговорить полным голосом. Он будет способствовать разрушению существующих форм быта для радостного будущего грядущих обществ и личности. Театр сатиры ждет зритель — массы, театру этому обеспечено соучастие зрителей, у него более чем достаточно тем и нет репертуара, а главное — актера.

Опытно-показательная Студия театра сатиры ставит своей задачей создание многообразных форм сатирического зрелища, просветляющих, освобождающих массы».

Эти задачи и цели были чрезвычайно характерны не только для той группы, которая создавала студию, но и

для большинства молодежи той поры, считавшей, что революция призвала их на борьбу с мещанством, на разрушение старых норм морали, для утверждения новой этики свободного человека.

Руководители студии выработали серьезную программу, включавшую целый ряд теоретических и технически-вспомогательных предметов. Вот их краткий перечень: эволюция сатирического элемента в литературе и театре; народный русский юмор; эристика (искусство спора); словесный портрет (вот идет человек — нарисуй его словесно); имитация и пародирование; ритм сценического движения; фехтование, акробатика, элементы циркового искусства; музыка на сцене; сатирический грим.

Руководителями студии были люди разные, внешне трудно сочетаемые, но объединенные пафосом создания нового театра: О. М. Брик, П. Г. Богатырев (знаток фольклора), А. П. Зонов, Л. А. Субботин, В. В. Маяковский, А. В. Луначарский, профессор П. С. Коган, мастер фехтования А. И. Понс, художник Н. П. Ульянов, композитор С. А. Халатов, языковед Роман Якобсон, блистательный актер Камерного театра В. А. Соколов и другие. Из них кое-кто отпал, но ядро этой чрезвычайно разношерстной компании и стало создавать Студию театра сатиры. Любопытно также, что первоначально среди организаторов числилось гораздо больше теоретиков, чем непосредственных практиков. Фактически во главе студии главными деятелями и авторитетами в области сценической оказались очень разные по своей индивидуальности и по художественной направленности люди. Это Аркадий Павлович Зонов и Николай Михайлович Фореггер.

Аркадий Павлович Зонов был одним из сподвижников Веры Федоровны Комиссаржевской — она умерла у него на руках во время последних ее гастролей, в Ташкенте. Именно Зонов впервые приобщил меня к сцене. Я в жизни не видел до этого ни одной репетиции, но в Студии театра сатиры начал пробовать режиссировать пьесу Марсело «Прерванный пир» (эта полуагитка, полуаллегория была переведена с французского). Пировали кардинал, губернатор и другие высокопоставленные, олицетворяющие власть особы. Для того, чтобы во время этого пира испытать полное духовное наслаждение и почувствовать свое всесилие, они приводили сюда рабочего и всячески над ним измывались. Рабочий не сдавался, восставал, проклинал властителей, которые в конце концов погибали,— каким образом, я уже не помню. Это

была агитка в стиле 20-х годов. На сцене были не губернатор, не властители, а маски властителей. Все ходили какие-то согбенные. Кто-то «нашел» походку коршуна. Студийцы тщательно и восторженно выполняли режиссерские задания. Зонов пришел на прогон, увидел наши «находки», крякнул и сказал: «Это, конечно, здорово, но давайте все же начнем сначала. По-коршевски». И он стал приводить актеров к человеческим образам. Для меня это было первым предостережением от «игры результата».

Зонов был художником необыкновенной силы и глубины. Недаром его так чтила и ценила В. Ф. Комиссаржевская. Он был необычайно скромным человеком и удивительным, мудрым мастером. Он никогда не вел длинных разговоров с учениками. Одним словом, порою просто междометиями, получавшими в его устах особый смысл, он ухитрялся на репетициях помогать, наталкивать на истину. Он никогда ничего не разжевывал. Ему важно было раскрыть человека, разбудить его творческую природу. Одному из наших основных студийцев, М. М. Ещенко, сейчас кажется, что Аркадий Павлович «предчувствовал» метод физических действий: он ставил ученика в определенные сценические условия и придумывал ему такое конкретное действие, которое как бы подводило к тексту, к словам. Постоянно наталкивал на самостоятельную работу, будил инициативу. Любил и ценил индивидуальность.

Е. А. Тяпкина однажды пристала к нему, что он мало учит, мало показывает. Аркадий Павлович ответил: «Как я могу научить тебя тому, что в тебе есть? Помучься, потрудись — сама дойдешь». С бездарными и средними не считал нужным заниматься, тратить зря время. Как-то, еще до революции, Зонов приехал в Петроград и очень нуждался: жена больна, маленький ребенок. В это время некая состоятельная дама стала его упрашивать позаниматься с ней актерским мастерством. Но у Зонова существовал принцип: денег с учеников не брать. Он говорил: «Если человек талантлив — он мне как родной. Как же я с родного, с друга деньги возьму? А если это бездарность, то натаскивать, обнадеживать ее, да еще за плату,— это обман». Дама не отставала. Чтобы ее отвадить, Зонов пошел на хитрость: «заломил» цену. Она тут же выложила на стол плату за три месяца вперед. Но уже на третьем занятии Зонов объявил своей ученице: «Не могу. Обман...» И вернул деньги.

Он был абсолютно лишен внешних примет человека театра, при встрече с ним трудно было заподозрить, что он режиссер. Ходил в каком-то парусиновом плаще, в сапогах и был похож на сельского учителя. Летом уезжал в Сибирь или на Урал, в дебри — охотился, ловил рыбу. Он чувствовал и глубоко чтил русскую природу.

Жил он в помещении студии, внизу. Комната голая — мебели никакой. Он абсолютно был свободен от власти вещей. Зато в нем был интерес к людям, к новым театральным начинаниям. А как только «заваренное» им театральное дело прочно становилось на ноги, он уже томился, искал нового. С ним вместе мы мечтали о постановке «Женитьбы» и «Царя Максимилиана» (к нам приезжал Ремизов и читал свою обработку народной драмы).

Умер Зонов сорока четырех лет. После его смерти студийцы объединились в коллектив «Зоновцы». Многих звали в другие театры, но после работы с Зоновым им все казалось не заманчивым. Когда одного из студийцев, Ивана Чувелева, спросили, почему он остается здесь, он ответил: «Идея заела...» Этот ответ — «идея заела» — великолепно передает дух нашей студии.

Вторым режиссером был Н. М. Фореггер — человек изысканный, урбанист, прислушивающийся к ритмам города, создатель танцев машин, которые он ввел в моду. Он любил ритм города, острую форму; психологическая глубина Зонова была ему, по существу, чужда. Ему нравились эксцентризм сценической игры и парадоксальность сценических положений.

Третью линию представлял Л. А. Субботин, взгляды которого поддерживал А. В. Луначарский. Одной из работ студии было злободневное представление Субботина «Скоморохи», которое основывалось на традиции русской народной игры.

Навязчивой идеей студии было настойчивое желание привлечь в качестве автора Маяковского. Он действительно специально для студии написал три маленькие одноактные пьесы: «А что, если?..», «Кто как время проводит» и «Пьеска про попов». В архиве Субботина сохранились все протоколы студии, и в протоколе от 5 мая 1920 года говорится, что все три пьесы Маяковского приняты к постановке. Успели поставить только одну — «А что, если?» («Первомайские грезы в буржуазном кресле»). Когда Маяковский нам прочел свои пьесы, у меня с ним возник спор. Я обвинил его в использовании такого

очень трафаретного приема, как сон. Он остроумно меня опроверг, заявив, что в одноактных агитационных вещах нужен всего один, основной образный, плакатный прием. Фореггер так и ставил эту пьесу, не смягчая, а подчеркивая плакатность и трафаретность. Однако мнение Маяковского о постановке было двойственным. Ещенко рассказывал, что Маяковский после спектакля сказал: «Я написал серьезную вещь, а вы ее водевильным номером поставили». А Тяпкина — что ей ответил: «Знаете, я не специалист, но, по-моему,— очень хорошо».

Маяковский полюбил нашу студию и приходил в нее в любое время, запросто — поговорить, почитать стихи. Высокий, бритоголовый, он входил в нашу коробочку-комнату, и время как бы останавливалось. Преподаватели сердились, что их уроки сорваны, а Маяковский все читал стихи. Бывал на занятиях, на экзаменах. Любил придумывать темы для наших импровизаций.

Ему нравилась атмосфера студии — шумная, молодая, голодная и дружная. Все мы были выдумщиками и озорниками, да и принимались люди с фантазией: на экзамене требовалось не только чтение басен и отрывков, но главным образом импровизация.

К студии тянулись талантливые люди. Среди ее художников был Исаак Рабинович, начавший у нас свою московскую деятельность,— тогда тихий, застенчивый и робкий красавец. В составе студии были Е. А. Тяпкина, М. М. Ещенко, М. С. Местечкин, Н. Ф. Тоддес, И. П. Чувелев.

Жили мы весело. Занятия начинались в пять часов вечера и продолжались до трех-четырех утра. Порою собирались просто вне занятий, читали Блока. В полной убежденности, что именно в этой студии произойдет рождение нового театра, расходились под утро. Расходясь, озорничали. Нам ничего не стоило сказать Мише Ещенко: «Делай кульбиты». И Миша Ещенко шел «колесом» по Тверской.

Тем не менее пришел нам конец...

Студия начала свою жизнь в апреле 1920 года, а в ноябре Мейерхольд поставил «Зори». Эта постановка, которая была для него своего рода театральным манифестом, пришлась нам по душе. Тем не менее, подготавливая капустник, мы не придумали ничего лучшего, как поставить пародию на «Зори». Основой для этого мы выбрали «Предложение» Чехова. Точно так же, как и в «Зорях», у нас был использован хор. Каждая реплика

подчеркивалась, как в «Зорях» Мейерхольда, репликами хора. В «Предложении» кто-то из героев произносил слово «спички», а хор, в подражание «Зорям», комментировал: «Спички! Шведские спички! Мы спичками зажжем огонь революции!» Спектакль шел под Новый год. Народу — художественной интеллигенции — собралось много: дома встретить праздник было нечем — ни питья, ни еды. Наше «Предложение» имело бешеный успех, и в первый раз я видел, чтобы сорокаминутное представление было исполнено на «бис».

Здесь, забегая вперед, нужно сделать небольшое отступление. К этому времени Мейерхольд был назначен заведующим ТЕО. До этого я видел его лишь один раз, когда он приезжал из Петрограда. Он был элегантен, задорен и шутил с Вяч. Ивановым — даже бегал с ним наперегонки вокруг круглого стола в кабинете заведующего ТЕО и иронизировал, что они оба стали бюрократами. Теперь он явился в красноармейской шинели и приступил к резкой реорганизации ТЕО. Острый, обаятельный, полный парадоксальности, раскрывающий просторы в будущее, он объявил «Театральный Октябрь». Я полностью и беспрекословно в него влюбился. Я стал совмещать должность ученого секретаря научно-теоретической секции с должностью ученого секретаря самого Мейерхольда.

На другой день после встречи Нового года, когда я пришел в театральный отдел, Всеволод Эмильевич спросил: «Что у вас было в студии под Новый год?» — «Предложение» Чехова играли». Мейерхольд пригрозил: «Вообще нужно разобраться, что происходит в вашей студии». Я был энтузиастом студии и ответил, что, кроме благородных начинаний,— ничего. Всеволод Эмильевич отнесся к моим словам скептически и объявил, что сам приедет в студию. Он был в это время охвачен идеей реорганизации театрального дела в больших масштабах и не очень верил в камерные студии. При своем приезде в студию он был в феске, молчаливый и серьезный. Попал как раз во время перемены, когда студиец Коля Семенов наяривал на рояле какой-то легкомысленный танец. «Предложение» мы ему, конечно, не показали. Мейерхольд собрал всех учеников и спросил: «Что такое гротеск?» Никто не мог ему толково ответить. Всеволод Эмильевич торжествовал. «Вы даже не знаете, что такое гротеск, а хотите делать Студию театра сатиры! И кроме того, когда я вошел, у вас кто-то играл канкан. В студии

нужно заниматься и работать, а у вас какой-то юноша бренчит на пианино».

Событие это долго обсуждалось в ТЕО. Эренбург написал по этому поводу басню:

«В студии Сатиры некий отрок,
Увидавши фортепиано, заиграл канкан.
Мейерхольд слыхал сие
И, вспомнив юных дней туманы,
Проклял звуки буйные канкана,
Юную сатиру навсегда отверг
Января тридцатого в день четверг».

Далее были строки о том, что «резвый Павлик не глядит на секретарш», а «Мейерхольду» рифмовалось с моралью басни: «Дети, осторожнее ступайте по льду».

Студию он прикрыл. Этому предшествовали переговоры в ТЕО, ночное собрание в Настасьинском — тогда он во второй раз пришел в студию...

Потом он позвал меня и Зонова и сказал: «Зачем вам заниматься с пятнадцатью буржуазными детьми?» Мы говорим: «У нас не буржуазные, у нас самые распролетарские дети». «Нет,— возражал он,— вам нужны огромные масштабы, я вам театр Незлобина отдам». Я говорю: «Нам театр Незлобина не нужен, пусть кто-нибудь другой с театром Незлобина справляется, а нам пусть отдадут наше тесное помещение в Настасьинском». Здание в Настасьинском переулке он нам так и не отдал.

Как-то на заседании, сидя напротив, он прислал мне записку такого содержания: «Ты пойми, я не мог поступить иначе!» Я прочел, возмутился и, совершенно как герцог в «Орленке», разорвал записку на мелкие клочки — и тем самым порвал отношения с Всеволодом Эмильевичем на три-четыре года. Только после моего доклада о его постановке «Леса» мы помирились. Студия же в конечном итоге распалась. На ее основе возникли три мастерских: трагического актера, искусства актера и сатирического театра.

Глава пятая

Основные течения, отмечавшие театральную жизнь начала 20-х годов, никоим образом нельзя противополагать друг другу. Тогда происходило, во-первых, отмирание театральных организмов, изживших себя. Во-вторых,

внутри таких театров, как Малый и особенно Художественный, начиналось очищение высоких традиций русского реалистического искусства. И наконец, в-третьих, возникали многочисленные новые театры, во главе с Театром Мейерхольда, ставившие своей непосредственной задачей отражение революционной тематики и отыскание новых сценических форм, самое смелое и неожиданное экспериментирование. Все эти течения знаменовали собой тот глубокий процесс, который происходил в советском театре, на практике утверждая истину, что традиция остается только тогда живой, когда она обновляется. Это великолепно понимал Станиславский, знавший, что в старом здании Художественного театра без новых поисков и открытий очищение традиций произойти не может. И он чувствует необходимость обратиться к молодежи. Это был период, когда Художественный театр работал в тесном окружении студий — четырех драматических и двух музыкальных,— каждая из которых, по существу, занималась экспериментированием. Нечего и говорить о том, насколько плодотворными оказались эти поиски, тем более что во главе одной из студий Художественного театра — Третьей — стоял Е. Б. Вахтангов, наиболее остро ощущавший необходимость выразить новое содержание жизни в новых формах, основывающихся на живых традициях Художественного театра.

Позиции, которые занимал тогда Мейерхольд, могут казаться прямым отрицанием всего, что было до него. Но на деле он не обходился без традиций, и все достояние мирового театра являлось для него чрезвычайно важным: именно тогда он вновь обращается к изучению народного, площадного — шекспировского и испанского театров. На основе законов площадного искусства он хочет создать публицистически конкретный, откровенно агитационный театр. Ему кажется, что в революционные годы особенно необходимо найти театральный размах, равный тому общественному размаху, который переживает страна. Сделанное им имело огромное значение, потому что концентрировало в себе сущность тех поисков, которые увлекали молодежь и которыми жили то возникавшие, то исчезавшие театры, непосредственно пытавшиеся осуществить формулу «созвучия революции».

Мейерхольд с его театром появился на хорошо подготовленной почве. Я уже писал, что тенденции к созданию революционного театра возникали спорадически то тут, то там. Правда, очень сильные и интересные (как

рассказывали очевидцы) петроградские опыты массовых зрелищ, например «Взятие Зимнего дворца», в Москве не встретили подражания и не привились. Один только раз — 1 мая 1920 года — поставили под открытым небом в Третьяковском проезде «Царя Эдипа». Для этого около «Метрополя», рядом с памятником первопечатнику Ивану Федорову, выстроили деревянную эстраду с неким подобием условного античного дворца с колоннадой. И хотя была известная прелесть в этом весеннем теплом вечере, рассеивающихся лучах двух-трех прожекторов и окружавшем эстраду многочисленном и любопытствующем зрителе — полного эстетического воздействия спектакль не произвел: он так и остался единичной попыткой, за которой не последовало дальнейших опытов, может быть, потому, что «Эдип» режиссерски был решен неинтересно и оказался просто спектаклем, вынесенным на открытую эстраду.

Театральный отдел с первых же шагов стремился к объединению деятелей искусства на общей платформе революционного искусства. Естественно, что союз художников, писателей, композиторов и, само собою разумеется, актеров и режиссеров происходил, скорее всего, на театральной почве, поскольку он органично вытекал из необходимости практических дел. В здании бывшего кафе «Питтореск» на Кузнецком мосту, где теперь помещается Выставочный зал художников, в первую годовщину Октября открылся клуб мастеров искусств под названием «Красный петух». Широкий и глубокий зал «Питторeска» со столиками и небольшой эстрадой напоминал вокзал. Питаться в «Красном петухе», конечно, было нечем, подавали жидкость, отдаленно напоминавшую кофе; главной его приманкой впоследствии стали отчаянные диспуты, великолепные концерты с вступительным словом Вячеслава Иванова. Шли там и небольшие пьески, помнится пьеска пародийного характера — «Обманщики», из античной жизни, в которой блистал совсем юный Анатолий Кторов.

Помню мое первое в жизни робкое и неудачное председательствование на чтении пьесы Д. Чижевского. Я не мог навести порядок в гулко шумевшей аудитории, и тогда какая-то решительная девушка, вскочив из-за столика, ринулась на эстраду, презрительно отстранила меня и взяла в свои руки ведение собрания.

Именно в «Красном петухе» происходило празднование первой годовщины Октябрьской революции. Шел

«Зеленый попугай» Шницлера, одноактная пьеса из времен французской революции, в постановке А. Я. Таирова и в исполнении актеров Камерного театра. Таиров первый практически декларировал формулу «созвучия революции», звучавшую для молодежи с особой и завлекающей силой. Небольшая эстрада «Красного петуха» не допускала какой-либо театральной роскоши — спектакль шел в скупых условных кубах, которым придал некую выразительность такой яркий художник, как Якулов. Я тогда совсем недавно работал в ТЕО Наркомпроса, в чьем ведении находился «Красный петух», и как-то особенно разительно помню приподнятую атмосферу этого вечера, завершившегося выступлением Студии Э. И. Рабинек, яркой последовательницы Айседоры Дункан. Для нее это выступление явилось целым событием — через день она, возбужденная и торжествующая, прибежала в ТЕО Наркомпроса, ища поддержки и одобрения у всех его сотрудников.

Вообще первая годовщина Октябрьской революции праздновалась широко. Помимо торжественных спектаклей в основных театрах в Введенском Народном доме, например, силами Театра имени Комиссаржевской с участием Алисы Коонен (царевна Мейран) и актера МХТ Н. А. Знаменского играли специально для этого вечера подготовленную пьесу В. Каменского «Стенька Разин» в декорациях П. Кузнецова и постановке Сахновского и Зонова. Спектакль был сделан романтически приподнято.

В первое пятилетие возникали и новые театры, например, Вольный театр, в котором ставили «Океан» Леонида Андреева, «Королевского брадобрея» Луначарского, «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега. Они отвечали поискам таких крупных актеров, как Барановская и Певцов, стремившихся выразить себя в новую эпоху. Но даже участие Барановской в роли Лауренсии не могло закрыть общий режиссерский трафарет спектакля, как и блеск игры Певцова в «Королевском брадобрее» не скрывал дешевой бутафорской пышности. Я не мог бы обвинить участников и создателей спектакля в глухоте к переживаемым событиям, но они не умели их сценически выразить. Барановской — ранее очень видной и любимой актрисе МХТ, а затем знаменитой создательнице центрального образа в фильме Пудовкина «Мать» — была свойственна в это время некая повышенная экзальтированность. Она мечтала о трагическом театре, о создании «трагической» студии. Мне пришлось по этому поводу

встретиться с ней в какой-то маленькой тесной комнатке, в которой собрались и молодежь и актеры среднего возраста; я помню среди них Виктора Петипа — седеющего, элегантного красавца, изысканного и предельно вежливого. Мы горячились, искали организационных путей для студии трагедии. Барановская волновалась больше всех, отдаваясь спору с предельной искренностью. Так же трепетно играла она Лауренсию — монолог говорила с заразительной верой, но все ее исполнение шло от современной нервности, и она не находила отклика в почти оперных образах остальных актеров, отучившихся от высокой трагедии и, вероятно, невольно впадавших в штампы и представлявших, надо сказать, довольно разношерстную толпу. Впоследствии Барановской все же удалось создать студию — я был на ее, видимо, единственной постановке, в числе студийцев находился и будущий крупный актер Театра имени Моссовета Борис Оленин. Не могла удовлетворить и Певцова атмосфера постановки «Королевского брадобрея». Кроме профессиональных актеров его окружала еще неопытная молодежь.

Вновь возникавшие театры так же быстро исчезали — прежде всего в силу отсутствия у них определенной художественной платформы. В этом случае мы предпочитали или хороших актеров в Малом театре, или многочисленные студии — они нам были наиболее близки.

В этих условиях ТЕО задумал подкрепить теоретические положения конкретными делами. Так весной 1919 года в Зеркальном театре «Эрмитаж», получившем название Дворца Октябрьской революции, была показана «Карманьола» Г. Чулкова. Спектакля я не видел, он быстро сошел из-за туманности авторских позиций. Вскоре возник Государственный показательный театр, который должен был доказывать формулу «созвучия революции» сценическим путем.

Организации этого театра предшествовал неожиданный распад Театра имени Комиссаржевской. Неожиданный потому, что творческая линия этого театра все укреплялась и ряд постановок — «Пан» Лерберга, «Лизистрата» Аристофана — вселяли уверенность в его несомненной жизнеспособности. Зритель все охотнее посещал Настасьинский переулок. В «Пане» торжествовала антиклерикальная направленность: неожиданное появление свободолюбивого и вольного Пана — героя античной мифологии — вносило смятение в среду сытых мещан и объединяло жизнелюбивый грубоватый народ. Постановка

«Лизистраты» исходила из рисунков на античных вазах, да и персонажи казались повторением вазовых фигур — то стройных и красивых, то гротескно, преувеличенно комических. Казалось, и новые материальные условия обеспечивали более или менее благополучное существование. Но Комиссаржевский покинул театр, причин его расхождения с Сахновским я не знаю, и этот разрыв во многом определил дальнейшее развитие судьбы обоих режиссеров.

Нужно сказать, однако, что коллектив, оставленный своими основателями, обнаружил удивительную сопротивляемость. В этом вновь сказалась закваска, свойственная студийности. Несомненно, известную роль играла здесь и привычка друг к другу и чувство локтя и взаимной ответственности, но также и вера в исключительность целей, в свое художественное «верую», без которого и студия была бы не студия. В 20-е годы многие организации поддерживали и даже содержали небольшие театры. «Комиссаржевцы» нашли поддержку в Главном управлении военных учебных заведений (ГУВУЗ). Об этом периоде я расскажу в дальнейшем.

Сахновский короткое время единолично руководил Театром имени Комиссаржевской — он поставил там сугубо символистическую пьесу «Красные капли», но вскоре встал во главе вновь организованного Государственного показательного театра, а Комиссаржевский — во главе Художественно-показательной студии рабочих организаций — ХПСРО, впоследствии получившей название Новый театр. Эти два театра и являлись теми новообразованиями, которые во многом определяли наряду с пережившим пору своего цветения Камерным театром московскую театральную жизнь 1918—1920 годов вплоть до открытия Театра РСФСР 1-го, руководимого Мейерхольдом. Но, несмотря на их несомненный интерес и безусловную талантливость, они не принесли разрешения волнующих молодежь вопросов. Они не обозначили нового этапа и не открыли новых перспектив. Они, скорее, продолжали и завершали, а не начинали, и потому многие студии — в особенности мхатовские — казались нам ближе.

Показательный театр как бы продолжал линию Театра имени Комиссаржевской, являлся, так сказать, распухшей и разросшейся студией, но без ее стройного единства. Сразу же обнаружился некоторый эклектизм режиссерских приемов. Неясна была и целенаправленность

театра, непонятен и непоследователен выбор репертуара, при общей его романтической направленности. (Помимо возглавлявшего театр Сахновского постановщиками спектаклей были Зонов и актер Малого театра Худолеев.) Если символическая метерлинковская «Ариана и Синяя Борода» решалась в форме сказочной феерии, то «Собачий вальс» Леонида Андреева — в форме некоей психологически насыщенной драмы; внезапно появлялась «Памела» Гольдони с соблюдением всех традиций условного театра, с ней неожиданно соседствовала поучительная иллюстрация из эпохи Просвещения под незатейливым названием «У Дидро»; остроумно решенная пьеса Шекспира («Мера за меру») сосуществовала с комедией Клейста «Разбитый кувшин». Сахновский великолепно ощущал «студийный» стиль, но, впервые перейдя на большую сцену, он несомненно терялся. Человек энциклопедически образованный, он переводил свои философские размышления на язык неожиданных образов и всегда захватывающих метафор. Актеры его любили за огромный темперамент, который он вкладывал в свои поистине вдохновенные импровизации. Но знания театральной машинерии ему в этот период первого и существенного знакомства с большим профессиональным театром еще не хватало, спектакли оказывались технически смазанными, не столь выразительными сценически, не соответствующими режиссерскому замыслу и тому психологическому и философскому содержанию, которое в них вкладывалось. Вдобавок Сахновский впервые реально, в работе столкнулся не с послушными студийцами, а с рядом порою очень крупных актеров, со свойственной каждому выработанной манерой исполнения, и притом актеров различных театральных школ. Поэтому Сахновскому приходилось трудно, но он был наделен даром объединять людей, и все участники Госпоказа всегда с признательностью вспоминали его взволнованные репетиции и горячую созидательную веру в рождение нового театра.

Театр назывался «показательным», но все же оставалось неясным, какой области искусства касалась его «показательность». В нем обнаружили себя великолепными индивидуальностями ряд актеров. Тревожно, загадочно играл Певцов, с какой-то нежной трогательностью — Белевцева, блистал точностью и остротой формы молодой Кторов, буффонно, жирно, оригинально, смело играла Массалитинова, в эффектной манере декламиро-

вал М. Ф. Ленин... Но Сахновскому все же не хватало сил привести к стилевому единству разнообразие индивидуальностей, составлявших труппу театра. Он как бы задался целью собрать различные стили, не выработав единого стиля самого театра и одновременно не доведя до законченности и завершенности почти ни одного спектакля. Наиболее убедительными оказались постановки, более близкие ему в этот период духовно, или же те, в которых он чувствовал себя знатоком. Таков был «Собачий вальс» с его приглушенной и загадочной атмосферой, но пьеса была явно не к месту, особенно в те годы. Сахновский переживал некий переходный период: от студийности к большим формам, и только нащупывал общественную идейную платформу, понимая формулу «созвучия революции» слишком распространительно.

Комиссаржевский, лишившись Сахновского, организовал театр-студию ХПСРО (в том здании, где впоследствии откроется Театр РСФСР 1-й, то есть в здании театра Зона). На этот раз он объявил о своем стремлении сделать театр синтетическим. В его театре-студии шли и «Похищение из сераля» Моцарта и «Буря» Шекспира, «Виндзорские проказницы» Николаи и «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, «Сказки Гофмана» Оффенбаха и «Женитьба Фигаро» Бомарше. Опера, драма, комедия, оперетта... Но если прежде спектакли Комиссаржевского привлекали романтикой и философской насыщенностью, теперь на первый план вышли задачи узко профессиональные: поиски театральности, условности, новых сценических приемов. Но именно в этой условности не был силен Комиссаржевский. В ряде постановок его приемы казались нарочито игрушечными. Так он сценически воспринимал Моцарта — в легких, удобно переносимых ширмах развивалось игрушечное действие. Комиссаржевский буффонил невесело; может быть, вообще он не принадлежал к числу режиссеров, обладающих внутренним юмором,— он смешил несмешно. Вернее сказать, он подражал смешным приемам, предназначенным вызывать смех у зрителя, и пользовался широко распространенными средствами, заимствованными, однако, не из окружающей жизни или кладовых современного театра, а из арсенала комедии дель арте, считавшейся безупречной законодательницей сценического смеха,— во многих студиях актеры кувыркались, строили гримасы, подмигивали зрителю, делая это более или менее убедительно в меру вкуса режиссера-педагога или личного природного актер-

ского юмора. Само собой разумеется, что эти приемы, неожиданно распространенные на творчество оперных актеров, казались ошеломляющими. Начинающие молодые певцы, затем перешедшие в Большой театр, увлеченно и успешно выполняли задания Комиссаржевского — пленительная Барсова, Озеров, Ждановский. Рядом с ними появлялся блиставший с первых сценических шагов мастерством Игорь Ильинский, который, казалось, был способен легко и беззаботно выполнять любые сценические задания и преодолеть любые сценические трудности в любом театральном направлении.

Я не очень понял тогда «Сказки Гофмана», оперу Оффенбаха, впоследствии ставшую одной из моих любимых. Мне кажется, что Комиссаржевский полностью игнорировал музыку Оффенбаха. Он как бы намеренно разрушал какой-либо намек на сюжетное развитие каждой из трех новелл, составляющих оперу. Он нарочито запутывал и без того запутанную интригу. Внезапность и алогичность стали законом для каждой новеллы, и, потеряв своеобразное зерно, они становились все на одно лицо. Когда я теперь вспоминаю свои давние впечатления о спектакле, эпизоды Олимпии, Джульетты и Антонии сливаются в одно неразличимое целое, тем более что Комиссаржевский справедливо поручил проходящие через всю оперу основные женские и мужские образы (Олимпия — Джульетта — Антония, с одной стороны, Дапертутто — Линдорф — Коппелиус, с другой) одним и тем же певцам. Но овладевшие невиданными вокальными трудностями Барсова и Ждановский не обладали еще достаточным мастерством для преодоления столь трудной задачи воплощения в одном лице нескольких образов, их исполнение казалось нарочито зловещим; Комиссаржевский «пугал, а мне не было страшно».

«Сказки Гофмана» шли в оформлении Лентулова. Общий колорит спектакля — мрачное освещение, загадочные переходы, атмосфера тайны и чертовщины, гротескные гримы, в соединении с дьявольским и фантасмагорическим началом, совсем забили лирическое, человеческое начало, ту грусть, ту человеческую ноту, которая лично мне стала дорога в «Сказках Гофмана».

Также ради чисто сценической задачи казалась поставленной и «Женитьба Фигаро». Режиссер добивался от актеров почти водевильной легкости, тонкой «французской» игры. И вновь мы не узнавали Комиссаржевского. В «Женитьбе Фигаро» появилась несвойственная ему

праздничная нарядность (не та нарочитая пышность, которая в «Мещанине во дворянстве» передавала стиль эпохи) — некая игра, при которой комедия Бомарше лишалась твердой опоры. Актеры больше играли амплуа, чем живых людей. Я хорошо помнил «Фигаро» в Малом театре, и, честно говоря, спектакль Комиссаржевского не мог изгладить моих юношеских впечатлений. Подход к «Фигаро» как к чему-то невсамделишному, подчеркнуто развлекательному, даже к чему-то пейзанскому — с изящными крестьянами и крестьянками — мне был чужд. Правда, в маленькой роли мелькнула Бабанова, свежо и юно играл Ильинский старого садовника, запомнился умный, злой, ироничный Фигаро — Закушняк. Но все же условность, даже виртуозная, нас до конца не брала.

Комиссаржевский и Сахновский в свое время как бы дополняли один другого. А разделившись и каждый создав свой театр, они много потеряли. Комиссаржевскому явно не хватало философской глубины. Театральную «кухню» он знал великолепно (в свое время он был заведующим монтировочной частью у В. Ф. Комиссаржевской), но этого недоставало для решения сложной задачи «революционизации» театра.

Из всех постановок в ХПСРО большее впечатление оставила шекспировская «Буря». Шла она в полукубистических декорациях. Чистота, лаконизм форм, их некоторая отвлеченность отвечали характеру этой трудной пьесы. На уходящем вдаль освещенном фоне выразительная пластичность движений особенно убеждала. Принцип постановки «Бури» чем-то напоминал «Фамиру-кифарэда» в Камерном. К Комиссаржевскому возвратилась его уверенная строгость, он перестал невесело «шалить» на сцене, что как бы и впрямь не пристало постановщику «Идиота» и «Фауста». Ясный, гармоничный, строгий спектакль многое обещал. Нужно еще упомянуть «Паяцев» — Комиссаржевский решал эту оперу в духе итальянского веризма.

Но Комиссаржевский вдруг — то ли в конце 1919-го, то ли в начале 1920 года — покинул театр и неожиданно уехал за границу, так и не ответив связанным с ним ожиданиям и ограничившись решением чисто эстетических задач.

После его отъезда в ХПСРО был осуществлен лишь один спектакль, чрезвычайно нас заинтересовавший; он состоял из шиллеровского «Вильгельма Телля», сведенного к двум частям, и «Песни о колоколе» в постановке

В. М. Бебутова. В «Вильгельме Телле» режиссер выбрал линию столкновения Телля с Геслером, любовная тема исчезла. С Шиллером Бебутов расправлялся решительно; он как бы боялся его многословия, сентиментальности; он стремительно шел, а точнее — бежал к революционному конфликту, к истории революционного заговора, не оставляя ни малейшей щели для бытовых сцен и сгущая до яростного накала напряженную атмосферу восстания и борьбы. Это был, по существу, первый опыт категорического обращения с классикой, которое проповедовали П. И. Керженцев и его сторонники. Но Бебутов не приспособлял Шиллера, он лишь безжалостно его сжимал. Его уже явно не удовлетворяла формула «созвучия революции», взятая лишь в эстетическом разрезе; как и многие другие, он хотел непосредственного сюжетного на нее отклика — и не только в плане эмоционально насыщенном и отвлеченно героическом. Нужно сказать, что я был захвачен этим экспериментом. Из всех опытов в области революционизации театра — этот был самым смелым.

Спектакль заканчивался «Песнью о колоколе» — формой, как тогда говорили, «многоголосой декламации», но на этот раз не просто эстрадной, а театрализованной. Хор, слитый в образ единой торжественной массы, облаченный, насколько я помню, в некие парчовые одежды, патетически декламировал «Песнь». Это была как бы словесная симфония, в которой выделялись одни голоса, их подхватывала группа других, затем солировал один голос... «Песне» предназначалось служить гимном свободы и борьбы.

Именно к этому времени, когда в театрах все внутренне кипело, «из душной тьмы Новороссийска в ТЕО явился Мейерхольд»,— как писал тогда «придворный» иронический баснописец ТЕО Владимир Масс. Мейерхольд сменил в качестве заведующего тихую, скромную и доброжелательную Веру Рудольфовну Менжинскую, которая, согласно опубликованному приказу Луначарского, «вернулась к педагогическим делам», несомненно ей более близким.

Слухи о смене правления в ТЕО ходили давно, и Мейерхольда ждали — иные тревожно, иные с надеждой. Я случайно находился возле кабинета заведующего ТЕО на Неглинной, 9, когда входные двери резко распахнулись и в переднюю не вошли, а именно ворвались двое мужчин и одна женщина — все трое в солдатских шине-

лях. В одном из них я сразу узнал Мейерхольда. До этого я его видел в ТЕО при его не таких-то частых наездах в Москву, обычно элегантно одетого, в сером изящном костюме — контраст был разителен!

Так же резко и напористо Мейерхольд в сопровождении спутников вошел в кабинет. И, как ни странно, именно этот внезапный приезд и последовавшие за ним шаги по управлению ТЕО восхитили меня и постепенно, несмотря на гнездящиеся вокруг шипение и ропот, заставили безоговорочно принять и полюбить этого человека с темпераментно капризным характером, полного неизъяснимых и упоительных противоречий. Никогда раньше я не встречал подобных людей, привыкнув к уверенному авторитету театральных стариков, академической последовательности университетских профессоров. Мне казалось, что Мейерхольд — именно тот художник, более того, открыватель, которого так страстно жаждет молодежь.

Что-то нервное, острое вошло вместе с ним в ТЕО и взбаламутило, вздыбило все шесть этажей, которые занимало это учреждение. Всего около полугода продолжалась моя совместная с ним работа, оставив разящий след в моем духовном развитии. Весь этот период — и в ТЕО и в Студии театра сатиры (о которой я уже рассказывал) — освещался этим необыкновенным человеком, из-под власти которого мне порою хотелось вырваться и полную невозможность чего я ясно осознавал. Его нельзя было представить вне атмосферы тех лет, окружавшей и питавшей нас. Вероятно, часть молодежи слишком много принесла из предшествующих лет неясных ожиданий и мечтаний. Именно поэтому мы жили формулой «созвучия революции» и мир воспринимали зачастую не в конкретных его проявлениях, а в некоторых общих схемах. Может быть, потому и не лежала душа к чистой условности, внезапно проявившейся у Комиссаржевского, что мы стремились к некоему обобщению, которое уже не связывалось в нашем сознании с привычными театральными формами.

Мейерхольд почему-то извлек меня из историко-теоретической секции и усадил у себя в кабинете (большой кабинет он предназначил для совещаний, а сам занял небольшую комнату рядом). Официальным его секретарем стала Эсфирь Шуб — будущий мастер кино, автор документальных монтажей о династии Романовых. Мы с ней очень дружили — было прелестное обаяние в ее

какой-то неизбывной женственности, доброте, нежной красоте; всегда приветливая, она удерживала меня от излишних и поспешных вспышек темперамента и увлечений, но сама также находилась под властью личности Мейерхольда. Я уже не припомню того огромного количества встреч, приемов, совещаний, которые проводил Мейерхольд. Он собирал режиссеров, руководителей красноармейской и рабочей самодеятельности, беседовал с пионерами. Особенно меня побеждали страстность и почти гиперболический размах, которые он вносил в руководство театральным отделом. Всех, кто с ним встречался, покоряли его несравненное обаяние, великолепный интуитивный дар. Человек он был неожиданный: то очень доверчивый, то крайне подозрительный. Он порою обращался к сотруднику с загадочным лицом, как бы вовлекая его в свои таинственные планы, и, приподняв предостерегающе палец, внезапно умолкал, словно приглашая к молчанию и к сохранению установленного тайного союза. То он становился упорно непроницаем, деловит и скупо и значительно отдавал распоряжения; то он из руководителя вдруг превращался в доброго друга, умеющего блистательно шутить и озорничать, чтобы затем так же внезапно направить к делу; то он недоверчиво расспрашивал, как бы проверяя твердость твоих убеждений и верность знамени Мейерхольда. Ритм его жизни был напряжен, как стала напряженной и вся жизнь ТЕО.

Особенно памятна мне его встреча с Немировичем-Данченко, прибывшим для переговоров с новым заведующим ТЕО. Как всегда предельно корректного, элегантного Владимира Ивановича Мейерхольд встретил не менее изысканно. Они прощупывали друг друга деликатно и уклончиво. Владимир Иванович уже знал, конечно, о решительных позициях Всеволода Эмильевича по отношению к академическим театрам, и в частности к Художественному, и ему было важно проверить ближайшие намерения Мейерхольда, который, как известно, недолюбливал своего бывшего учителя по Филармонии. Тем не менее он вернулся к лирическим воспоминаниям о своих первых сценических шагах, которые Владимир Иванович в свою очередь ответно высоко оценил. Мейерхольд с наслаждением играл на этот раз роль дипломата; проводив Владимира Ивановича уважительно до двери и распахнув ее перед ним с почтительным поклоном, затем он повернулся к Эсфири Шуб и ко мне и, придав лицу лукавое выражение и подмигнув одним глазом, сказал:

«Ну а насчет Художественного театра мы еще посмотрим».

Тогда мне казалось и теперь тоже кажется, что он в значительной степени именно «играл» роль администратора, руководителя, что элемент повышенной «игры» всегда в нем жил при его полной искренности, самоотдаче. Он как бы «режиссировал» театральным отделом. Начал он с его решительной реорганизации.

Я восхищался его энергией. То и дело секции, согласно его планам и даже чертежам, перебирались из комнаты в комнату, с этажа на этаж. Он не хотел сохранить камня на камне от старой структуры и в любое переконструирование вносил неукротимую страсть и темперамент. Администратор он был никакой, и многие его мероприятия затухали, не достигая цели. Но все эти реорганизации были продиктованы овладевшей им идеей, которая, может быть, и неточно и заносчиво сформулированная, находила у нас отклик и понимание. Она сконденсировала то, что смутно существовало в умах и надеждах молодежи. Он провозгласил «Театральный Октябрь», мечтал пронизать этой идеей каждую ячейку отдела, увлечь каждого сотрудника, тесно связать с насущными потребностями. Эта формула обозначала для нас связь театра с революцией.

Объявленный «Театральный Октябрь» подействовал на нас возбуждающе и неотразимо. В нем мы нашли выход всем нашим смутным поискам. При всей противоречивости этого лозунга в нем содержалось многое, отвечавшее времени, эпохе, героизму людей, преодолевавших своим трудом голод, холод, разруху, и мы почти не замечали заключенного в этом лозунге упрощения сложности задач.

В 20-е годы нельзя было даже представить себе какой-нибудь диспут без Всеволода Эмильевича. Он обладал даром великолепного агитатора в жизни и блистательного дерзкого оратора-полемиста, порой доходившего в своей полемике до вряд ли терпимой в устах другого гиперболы.

Мейерхольд разграничил «лагеря», это выразилось в резком противоположении «левых» театров группе «академических». Об обострении взаимоотношений между московскими театрами можно судить хотя бы по тому факту, что на юбилейный вечер, посвященный 25-летию деятельности Мейерхольда, никто из представителей академических театров не явился. Хотя юбиляр закончил

свой праздник торжественными словами с предложением послать телеграмму своему учителю Станиславскому, находившемуся тогда в Америке, Художественный театр участия в этом юбилее не принял.

Своим «главным врагом» Мейерхольд считал тогда Таирова и определял пробы Камерного театра как чистейший эстетизм. В течение шумных театральных диспутов Мейерхольд постоянно полемизировал с Таировым, но в свою очередь и Таиров не оставался в долгу, став бессменным его оппонентом. Молодежь проявляла на диспутах меньший темперамент, нежели ораторы.

Самым громким и страстным явился памятный диспут, посвященный постановке Мейерхольда «Зорь» Верхарна, на котором Таиров сделал ироничный, полный сарказма и темперамента доклад под названием «Сумерки «Зорь».

Сам экстатический образ Мейерхольда в красноармейской шинели или кожаной куртке являлся прямым олицетворением провозглашенного им лозунга. Мейерхольд требовательно следил за работой театра ХПСРО. Молва о «Вильгельме Телле» его настороженно заинтересовала, и он многих расспрашивал о спектакле. Видимо, Мейерхольд искал себе подходящих помощников для замысливаемого им революционного театра под его личным руководством — театра, который должен был конкретно выразить его идеи, и режиссерская позиция Бебутова оказалась близка его собственным замыслам.

Вскоре оперная часть труппы театра ХПСРО была передана в Большой театр. А остатки драматической труппы стали основой для Театра РСФСР 1-го под руководством Мейерхольда.

Первый спектакль Мейерхольда «Зори» показался радостно огорошивающим и одновременно долгожданным: и подводящим некоторые итоги ряду студийных поисков и открывающим новые широкие просторы.

Нас не смущала его явная эстетическая противоречивость — она бросалась в глаза и о ней не хотелось спорить, хотя вокруг «Зорь» начались немедленно ожесточенные дискуссии. Меня захватила в вечер 7 ноября 1920 года вся атмосфера спектакля — и на сцене и в зрительном зале. Прямоугольный зал был битком набит зрителями в красноармейских шинелях и рабочих спецовках. Вызывающе висели анонсы, приглашавшие зрителей выражать отношение к происходящему на сцене всеми доступными средствами: аплодисменты и шиканье никак

не запрещались, а, напротив, поощрялись, равно как допускался вход в зрительный зал во время действия. Самое сценическое «зерно» спектакля состояло в тесном взаимоотношении зрительного зала и сцены.

Занавес — полуабстрактный, темного цвета, разрисованный затейливыми геометрическими фигурами,— еще сохранялся, но, раздвинувшись, сразу обнаружил, что сцена соединена с оркестром лестницей, которую заполнили люди в современных костюмах,— представители таких же зрителей, как мы, как бы выплеснутых зрительской массой. Они непосредственно обращались то к участвующим, то к залу, подчеркивая отдельными выкриками происходящее на сцене, призывая ко вниманию, восклицая, предсказывая, оценивая, предостерегая, проклиная, славословя — и соединяя зал со сценой непрерывной волной всесокрушающего темперамента. И хотя на сцене обнаружились явно супрематические декорации, кубы, щиты, хотя в воздухе висели сдвинутые плоскости и все конструктивные построения отливали чем-то металлическим, стального цвета костюмы напоминали по покрою костюмы тогдашних авиаторов, а облаченный в некий хитон экстатический пророк с гривой волос пророчил с какого-то куба,— несмотря на все эти условности, переходящие в абстракцию, спектакль внезапно пронзил ощущением острой современности, именно чем-то лежащим вне пределов только эстетических рассуждений. Судьба осажденного города Опидамани и главного героя пьесы Эреньена вдруг показалась олицетворением революции. Нужды нет, что подобные конструктивные элементы мы уже частично видели — в том же «Обмене» в Камерном театре: в программе спектакля «Обмен» значилось, что в выработке плана постановки принимал участие В. Э. Мейерхольд,— «Зори» поражали не той или иной степенью формальной новизны, а иной внутренней наполненностью, иной ассоциативной системой образов.

Кажется, «Зори» прожили на сцене мейерхольдовского театра очень короткую жизнь, выдержав наименьшее количество представлений по сравнению с его прославленными постановками, далеко превышавшими не одну сотню повторений. Театрально «Зори» устарели немедленно и решительно. Но в них был заложен заряд дальнего действия. Не забудем, что они появились в годы, когда молодежь бредила мировой революцией и спокойная академическая красота уже не властвовала над ней. Она жаждала внутренней и внешней решительной новиз-

ны. «Зори» отвечали этим эмоциям зрителя — на них не рассуждали, их воспринимали взволнованно и стремительно; завершающий их «Интернационал» органически вытекал из всего эмоционального настроя сцены и зрительного зала. Они были для многих воплощением «Театрального Октября» — со спектакля «Зори» расходились воодушевленными, и в тот навсегда запомнившийся вечер я сам видел, как зал соединился со сценой в пении «Интернационала», какие потрясенные лица были у зрителей. Больше «Зори» я не видел.

Но как ни увлекателен был Мейерхольд, меня все же отпугивало его безоговорочное и решительное отрицание академических театров: хотя они и не удовлетворяли нас и даже спектакли МХАТ потускнели, все же трудно было, почти невозможно, выбросить из сердца Станиславского и дорогих нашему сердцу «стариков». Переломным моментом оказалось закрытие Студии театра сатиры, которое означало для меня горестный разрыв с Мейерхольдом, разрыв, который я переживал очень мучительно. Как раз в это время произошла реорганизация Наркомпроса; из ТЕО была выделена его теоретическая часть, переданная теперь в ведение Управления академическими театрами — так называемого АКТЕО. Руководила им Е. К. Малиновская — полная противоположность Мейерхольду по темпераменту, хозяйственной деловитости, умному расчету, но родственная ему беззаветной преданностью делу. Приглашая меня, она сказала, что много про меня слышала, но предпочитает разойтись в случае возможных разногласий «без тех слов, которые вы наговорили друг другу с Мейерхольдом» («разрыв», действительно, происходил бурно, хотя, конечно, без каких-либо взаимных оскорблений).

В АКТЕО я попал в совсем новую для меня атмосферу. Малиновская, занятая сложными организационными вопросами Большого, Малого и Художественного театров (к ним был приписан и Камерный), предоставила нашему отделу полную свободу. Она вела дело уверенно и властно, в спокойном ритме. Даже в ее внешности было нечто от хозяйки. Когда она в черном платье или черной строгой кофточке и такой же черной юбке входила в кабинет, прижимая к себе портфель, позванивая ключами, так и веяло от нее доброй рачительностью. Она была челове-

ком слова и пеклась о доверенных ей театрах как добрая наседка, моментально настораживаясь, лишь только чувствовала угрожающую им опасность. Нельзя было найти человека более подходящего для управления академическими театрами, чем она. Она была подлинным проводником партийной линии — режиссеры, актеры ей доверяли, и Станиславский не раз потом вспоминал ее добрым словом. Порою она становилась резковата, но всегда откровенна, несколько иронична. Но как бы она ни ценила драматические театры, ее подлинной и единственной любовью оставался Большой театр, на пост директора которого она не раз возвращалась и который во многом обязан и своей сохранностью и своим расцветом ее личным заботам. И дело было не только в том, чтобы сохранить этот коллектив, но сохранить его на должном музыкальном уровне, не нарушив традиций хора, оркестра, балета, составлявших его главные нерушимые ценности. Она сжимала репертуар порою до пяти-шести оперных названий, но спектакли Большого театра шли непрерывно. Малиновская мечтала о его художественной реорганизации, которую неизменно связывала с именем Комиссаржевского, основываясь на его реформаторской деятельности в Опере Зимина. Его воспитанниками из театра ХПСРО она пополнила труппу. Месяц за месяцем, год за годом ждала она его возвращения. Его невозвращенство, несмотря на его постоянные обещания (которыми она делилась с неожиданной для такой хозяйственной женщины какой-то особой надеждой), больно ее ранило.

Для меня наступила пора в этой более или менее спокойной жизни подвести некоторые итоги. К этому времени мне наконец удалось не только закончить университет, вызывая своим появлением удивление профессоров, к которым я приходил сдавать экзамены, но и написать довольно объемистую выпускную работу «Гоголь и Мольер». Мой учитель П. Н. Сакулин, основываясь на ней, предложил мне остаться при университете для подготовки к профессорскому званию. Я очень любил этого мудрого, бесконечно много знающего в русской литературе человека. Он как бы воплощал лучшие университетские традиции, и хотя жизнь на историко-филологическом факультете едва теплилась, а чтение лекций почти прекратилось и само положение факультета было отмечено полной неопределенностью, он поддерживал редких студентов постоянной и попечительной заботой. Организованный им при университете литературный кружок

работал интенсивно, отнюдь не замыкаясь только на исторических темах: большое место в нем занимала современная поэзия, затрагивались самые различные проблемы. Я увлекался «Женитьбой» Гоголя, мечтал о ее постановке в Студии театра сатиры и разразился в кружке режиссерским планом постановки гоголевской комедии. Мне теперь стыдно вспоминать тот наивный бред, который я обрушил на головы слушателей,— смешение идеалистического и символического толкования, в котором Агафья Тихоновна являлась «белой дьяволицей» (предполагалось, что играть ее будет Е. А. Тяпкина), а Подколесин — «мечтателем, пугающимся воплощения своей мечты» (хотя в последнем утверждении кое-какой резон имеется).

Мне нравились вечерние сборища за чайным столом, которые Сакулин устраивал еженедельно в своей квартире и на которых он с удивительным вниманием объединял молодых ученых и кончающих студентов. За чаем происходили горячие споры, и я, как молодой петушок, лез в споры с «самим» Переверзевым, тогда уже показавшим качества крупного ученого. Сакулин проявлял терпимость опытного учителя к высказываниям, но направлял их незаметно в нужную сторону. Весь его облик — типично профессорский, с красивой окладистой бородой и длинными волосами, зачастую в длинном сюртуке, внушительный и одновременно легкий и спокойный — очень нам импонировал. Как ученый он в это время искал новый социологический подход к литературе, внося в изучение литературы XIX века все ее пласты: и творчество мещанских низов, и народную словесность, и т. д. Читал он лекции образно и с великолепным знанием предмета.

Вместе с тем я уже был заражен обаянием театра и непобедимой силой театральной суматохи. Я порою чувствовал себя жалким перед невозможностью победить это влечение и выбрать непоколебимо один путь. На помощь пришел Сакулин, который мягко настаивал на своем предложении заняться наукой, привлекая в союзники Вячеслава Иванова. Меня поражало внимание, с которым «старики» того поколения, в какой бы области я их ни встречал, относились к молодежи. Чтобы помочь мне, растерявшѐмуся среди всего бесконечно интересного и увлекательного, что мне приходилось переживать в те прекрасные годы первой «встречи с миром», они собрались на квартире у М. О. Гершензона, мудрого уче-

ного, пушкиниста, в одном из арбатских переулков, во дворе. Со всем блеском анализа они, как бы оставив меня в покое, рассуждали о моем будущем. И Вячеслав Иванов, который в течение всей моей работы в ТЕО увлекал меня широтой поэтических метафор, вселенским постижением революции, и совсем ему противоположный Сакулин, и все познавший, как Бен-Акиба, Гершензон, испытующе, а где-то и добродушно-иронически поглядывая на меня, потребовали ответа. От университета я имел мужество отказаться (до сих пор не знаю, был ли я прав, но в сделанном выборе я не раскаялся), тут же заверив, что занятия наукой в целом я отнюдь не отвергаю. (Так и случилось, во всяком случае на первых порах, действительно, я приступил к театроведению.) Но Сакулин, вздохнув, заметил: «Маркова погубили актрисы».

Еще в юности я мечтал о карьере театрального критика. Мне казалось, что в мире нет ничего обольстительнее этой профессии. В самом деле, будучи критиком, ты имеешь право не только бесплатно посещать театры (а в гимназическую пору мне приходилось всячески изгиляться, бегая по урокам), но тебе вместо опостылевших уроков с неуспевающими балбесами-гимназистами платят да вдобавок печатают. В толстых гимназических тетрадях я начал писать «Мои театральные впечатления», сочиняя рецензии на все виденные мною спектакли, и с уважением и завистью смотрел с высоты галерки на критиков московских премьер, авторитетно и увесисто занимавших места в партере. Почти ни с кем из них я лично знаком не был, но читал их отзывы взахлеб и, конечно, нашел образец для подражания — Н. Е. Эфроса. Я не предвидел и не мог мечтать, что вскоре стану в какой-то мере его учеником. Студентом познакомился я с П. М. Ярцевым — острым, парадоксальным, требовательным; он мало участвовал в московской прессе, сотрудничая преимущественно в петербургской «Речи» и в «Киевской мысли». Он был суховат, философичен, и я его немного побаивался. Он знал о моих мечтах и как-то — он был человеком несправедливой судьбы,— криво усмехаясь, сказал: «Когда-нибудь вы узнаете, какая мука быть рецензентом, идти в театр, когда не хочешь, смотреть то, на что тебя не тянет, и говорить людям правду в лицо». Мне показалось его замечание абсурдом — только впоследствии я на собственном опыте познал его жестокую справедливость. Какая горькая книга — «Исповедь театрального критика» — могла бы быть написана

13—19 января 1920 г. Цена номера с пересылкой 10 р. Цена номера без пересылки 5 р.

ВЕСТНИК ТЕАТРА

ИЗДАНИЕ ТЕАТРАЛЬН. ОТДЕЛА НАРОДН. КОМИССАРИАТА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ

Адрес редакции	Выходит 1 раз в неделю	Адрес конторы
[illegible] ул. (против Александровского сада) д. 36 [illegible] Театральный отдел Н. К. П. Телефон 3-42-39 [illegible]	по вторникам. № 48.	[illegible] Телефон 3-48-58 [illegible]

РЕПЕРТУАР ТЕАТРОВ

[illegible]

ТЕАТРЫ	Вторник 13-го	Среда 14-го	Четверг 15-го	Пятница 16-го	Суббота 17-го	Воскресенье 18-го
Гос. БОЛЬШОЙ.	Садко.	[illegible]	Царская невеста	Севильский цирюльник	Руслан и Людмила	[illegible]
Гос. МАЛЫЙ.	[illegible]	Ревизор.	На бойком месте и Предложение.	Старик	Скупой.	Собака садовника.
Государственный показательный	Ариана и Синяя Борода.	Собачий вальс	Мера за меру.	Собачий вальс.	Собачий вальс	Мера за меру
Новая госуд. опера.	Богема.	Лоэнгрин.	Демон.	Борис Годунов	Евгений Онегин.	Пиковая дама.
Художественный	Дядя Ваня	На дне.	Дядя Ваня.	Сверчок на печи	На дне.	Утр.: На дне Веч.: Потоп.
1-я студия М. Х. Т.	Дочь Иорио.	Праздник мира	Гибель Надежды.	Потоп.	Дочь Иорио.	Гибель Надежды.
2-я студия М. Х. Т.	Младость.	Зеленое кольцо.	Младость.	Зеленое кольцо.	1) Чудо 2) История [illegible]	Младость.
КАМЕРНЫЙ.	Адриенна Лекуврер.	Король Арлекин	Сакунтала.	Покрывало Пьеретты.	Фамира Кифаред.	Король Арлекин
КОРША.	[illegible]	[illegible]	Джентльмен	Беатриче Ченчи	Беатриче Ченчи	[illegible]
НЕЗЛОБИНА.	[illegible]	[illegible]	[illegible]	Мария Тюдор.	[illegible]	[illegible]
Дом народа имени Алексеева.	Кащирская старина.	Мирра Эфрос.	Всех скорбящих	Лес	Дни нашей жизни	[illegible]
ВОЛЬНЫЙ.	Гамлет.	Нора.	Овечий источник.	Нора.	[illegible]	[illegible]
Летучая Мышь.	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

Первый государственный ЦИРК [illegible] Ежедневно представления [illegible] САМСОН [illegible]

Второй государственный ЦИРК Ежедневно 2 отделения циркового искусства [illegible]

Обложка журнала «Вестник театра»

каждым, вступившим на этот опасный, тягостный, но увлекательный путь! А тогда мне нравилось, что знаменитые актеры радушно, а порою заискивающе здороваются со вторым знакомым мне театральным критиком И. В. Джонсоном (Ивановым), писавшим московские корреспонденции в петербургский журнал «Театр и искусство».

В ТЕО, в журнале «Вестник театра», я и начал с трепетом, волнением и робостью свои первые рецензентские опыты. Я неизменно связываю свои первые литературные шаги с секретарем журнала М. Б. Загорским — он поручил мне первые рецензии, настойчиво толкая меня на этот путь. Но до этого короткое время к «Вестнику театра» близко стоял Эфрос. Они заставили меня пройти, правда, быстро и не задерживаясь, первоначальный путь журналиста — составлять короткие хроникерские заметки, выписки из редко попадавшейся иностранной прессы, приучая вмещать в минимум строк максимум информации, и делать это притом удобочитаемым. Но главной учебой я считал для себя составление кратких аннотаций, либретто, которые должны были заменить обычное изложение содержания пьес, появлявшиеся ранее в ежедневных газетах «Театр» и «Новости сезона» и удивительные по своей безграмотности; или такие же краткие суммарные отзывы на не часто появлявшиеся тогда в печати пьесы, книги, брошюры. Я писал все это трудолюбиво, с интересом, добиваясь сжатости, точности и образности изложения, и до настоящего времени полагаю, что такого рода «упражнения» для начинающей молодежи чрезвычайно полезны. Но тем не менее в редакционный быт я как-то погрузиться не мог, да и, может быть, он отсутствовал в «Вестнике театра» — я редко бывал в редакции, занятый другими делами.

На долю первых редакторов «Вестника» выпало трудное дело — изобрести ведомственный театральный журнал нового толка. Прежде существовал один варьирующийся тип театрального еженедельника — «Театр и искусство», ему следовали «Рампа и жизнь» и «Театральная газета»,— состоящий из передовой, нескольких злободневных статей более или менее фельетонного порядка, многочисленных рецензий и обширной столичной хроники и провинциальных корреспонденций. Основатели и первые редакторы «Вестника театра» несомненно исходили из этих образцов, однако были лишены возможностей этих журналов, предоставлявших большое место

иллюстрациям (это в условиях гражданской войны и типографских трудностей оказалось неосуществимо), да и провинциальную театральную жизнь отражать в этих условиях было невозможно. Предстояло ввести новые отделы (например, о стремительно развивающемся рабоче-крестьянском театре), поднять теоретический уровень статей, привлечь лучшие из старых кадров, воспитать новые. «Вестник театра» выполнил эти задачи с честью. До появления Мейерхольда в ТЕО «Вестник театра» носил пропагандистски-академический характер.

С появлением Мейерхольда быт журнала резко изменился — его фактическим беспокойным, бунтующим редактором стал сам Мейерхольд, привив журналу такой же задорный, будирующий характер. От былого академического тона журнала не осталось и следа. Оруженосцами Мейерхольда, выразителями его мыслей, пропагандистами и распространителями его идей стали Блюм и Загорский. Они не походили друг на друга — тихий, медлительный Загорский и парадоксальный, ниспровергающий Блюм, писавший под псевдонимом «Садко» ядовитые, внезапные рецензии, занимавший подчеркнуто «левые» позиции, седой красивый старик в красноармейской гимнастерке. Он с каким-то восхищенным удовольствием делал из идей Мейерхольда крайние выводы, писал незаконченно, но журнально броско. На несколько лет он занял довольно солидные позиции в московской прессе, однако нисколько не прогрессируя в своих убеждениях и не поспевая за Мейерхольдом. Он — даже в большей степени, чем Загорский,— «был королем более, чем сам король». Журналистски бойкий, влюбленный в полемику порою ради самой полемики, он с ревностью прозелита воспринял всю разрушительную часть программы Мейерхольда вне его точно и ясно осознанной позитивной платформы. Оценка им театральных явлений всегда была неожиданной, и он сам в себе восхищался дразнящей и раздражающей непоследовательностью, которая странным образом совмещалась с ограниченностью и узостью взглядов, казавшихся ему самому дерзостью. И, несмотря на такие его качества, в нем заключалось какое-то обаяние, юмор, отсутствие нарочитой зловредной и личной предвзятости, которые позволяли с ним в какой-то мере ладить, когда мы уже с ним встречались на другой почве (когда он стал председателем реперткома). Но, потеряв руководящие посты, он в какой-то мере постепенно терял и самого себя. Я встречал его затем горько потухшим,

лишенным былого милого нарочитого удивляющего озорства.

Загорский серьезнее и глубже воспринимал Мейерхольда. Он, подобно Блюму и подобно большинству встречавшихся с сильной личностью Мейерхольда, безоговорочно ему подчинялся. Для него Мейерхольд 20-х годов стал «платформой», но не столько в его отрицательных позициях, сколько в его положительной программе. Он был ранен им в самое сердце и не хотел от этой раны излечиваться — вплоть до того, что готов был потом отрицать Мейерхольда во имя Мейерхольда. У Мейерхольда тогда возникла идея вслед за Театром РСФСР 1-м создать ряд театров РСФСР — в первую очередь из бывших театров Незлобина и Корша, которые, переименованные, должны были занять следующие порядковые номера. Мейерхольд посещал эти театры, раскрывая перед их действительно талантливыми коллективами заманчивые просторы. Загорский сопровождал его в этих походах, искренне чувствуя себя Мюратом при Наполеоне.

Впоследствии и Блюм и Загорский «восстали» против Мейерхольда, обвиняя его в измене самому себе. Мейерхольд жестоко им отомстил, организовав специальный диспут и назвав его «Беблюза» (Бескин, Блюм, Загорский) и надолго прикрепив к ним на потеху другим критикам это прозвище. Это была одна из беспощадных шуток Мейерхольда, которые я в нем не любил, хотя находился в ином театральном мире, чем высмеянные Мейерхольдом критики.

В «Вестнике театра» домейерхольдовского периода я и пробовал себя впервые как рецензент, скрываясь под псевдонимом П. Александров. Я писал о мелодраме, гастролях Передвижного театра, бывшем театре Незлобина, подражая по мере сил Эфросу и стремясь к наибольшей строгости и объективности.

Тут впервые я познакомился с опасностью рецензентской профессии. Я написал под псевдонимом неодобрительный отзыв о спектакле «Самсон и Далила», в котором особенно хулил игравшего центральную роль Б. С. Неволина, известного в свое время режиссера, актера, антрепренера, а впоследствии профсоюзного деятеля, с которым я часто встречался в ТЕО. Я случайно находился в редакции, когда разъяренный и бушующий Неволин ворвался в помещение, требуя от Загорского немедленного раскрытия имени автора рецензии и за-



Обложка журнала «Культура театра»

веряя, что кому-кому, а этому автору не жить больше на свете. Загорский хитро поглядывал на меня, упорно ссылался на непоколебимую святость редакционной тайны и этим еще более разъяряя грозящего палкой Неволина. Каюсь, я смалодушничал и в тайне авторства не признался. Но этот случай послужил мне уроком: я понял, что нужно выступать, как я тогда мученически полагал, «с открытым забралом» и, раз ты уже вступил на путь рецензента, то — со всеми вытекающими из этого последствиями.

После разрыва с Мейерхольдом я начал сотрудничать в «Культуре театра» — органе, специально созданном при Управлении академическими театрами с целью пропаганды и защиты их теоретических позиций. Журнал этот также создавался, по существу, заново и возглавлялся милым моему сердцу Эфросом. Он носил сугубо теоретический характер и намеренно исключал из круга своих интересов рецензии. Он выходил ежемесячными книжками и включал комментарии к идущим в академических театрах постановкам и теоретические обоснования позиций академических театров.

Если в «Вестнике» существовал все же некий аппарат сотрудников, то в «Культуре» весь «аппарат» помещался в портфеле Эфроса, который умело соединял в одном лице и составителя, и выпускающего, и автора многих хроникерских заметок — их он умел делать с подлинным литературным блеском. Он был давно связан с ведущими театральными деятелями, и они безоговорочно откликались на его предложения. Он сумел привлечь в качестве авторов Луначарского, Южина, Станиславского, Немировича-Данченко, Таирова и других. Между журналами возникала внутренняя полемика — порою скрытая, порою явственная, как, например, по поводу постановки Немировичем-Данченко «Анго». Эфрос настойчиво защи-

щал академический профиль журнала. Это сотрудничество позволило мне познакомиться со взглядами ведущих деятелей театра как бы изнутри.

Моей критической деятельности предшествовала пора театральных лекций. В начале 1919 года в театральном отделе мы задумали провести ряд лекций по вопросам искусства. Мне тогда казалось, что вся Москва должна ломиться на них. Обычно лекции о театре мы проводили в Политехническом музее. Как-то меня убедили самого попробовать прочесть лекцию. Но так как выступать в Политехническом я не решался, то должен был начать свой путь лектора в одном из районов Москвы. Я безумно этого боялся, волновался, пугался. Увидев, что женщины, которая должна была приехать за мной и отвезти меня на лекцию, еще нет у подъезда, я завернул скорей за угол и решил попросту удрать. Не успел я развить свой бег, как был схвачен ею. «Бежите?» — она сразу угадала мое намерение, крепко взяла за локоть и повезла в свой район. Что я там такое говорил, я потом так и не мог вспомнить. Но слушали меня внимательно. А по окончании лекции даже задали вопрос: «Какое ваше отношение к чувству ревности?» Я испугался. Ревности я в то время еще ни к кому не испытывал и что нужно сказать о ревности — не знал. Вдруг меня осенило: есть пьеса «Ревность» у Арцыбашева и есть ревность у шекспировского Отелло! И тут, обнаружив эрудицию и развив мысль о том, что такое ревность мелкобуржуазная и что такое ревность коммунистическая, я вышел из положения, и женщина, которая привезла меня, даже одобрила такой ответ, сказав: «Вот тут-то вы себя показали в полном блеске!» Потом я привык к лекциям и читал их без особого волнения в различной аудитории.

Когда ТЕО под руководством Мейерхольда распался, каждая его ячейка стала существовать отдельно. Историко-теоретическая секция, оказавшись самостоятельной, жила в АКТЕО тихо, сохраняя академический, спокойный характер, перейдя вскоре в Государственную академию художественных наук (ГАХН). Еще в АКТЕО секция обогатилась целой группой интересных личностей, среди которых был В. Я. Брюсов. Для меня Брюсов так и остался личностью загадочной, хотя как поэт и переводчик он всегда производил на меня большое впечатление. К молодежи Брюсов относился дружелюбно, но в его

медлительности заключалось нечто величавое. Порою он бросал на меня внимательный взгляд, я до сих пор кляну себя, что ни разу не ответил на его испытующий взор,— последней с ним встречей был его торжественный юбилей в Большом театре, навеки сохранивший для меня его загадочный облик. В АКТЕО он обычно сидел, скрестив руки на груди. Говорил он мало, в основном ограничивался короткими деловыми замечаниями. Не помню у него вспышек темперамента, даже жгучие споры оставляли его спокойным, и решал он их авторитетно, не предвидя возражений. Большого интереса к театральным вопросам я у него не замечал. Это особенно бросалось в глаза рядом с темпераментом Эфроса и частым беспокойным ропотом Бахрушина.

Однажды стало известно, что к нам придет и будет активно участвовать в делах секции Татьяна Львовна Щепкина-Куперник. Я знал ее только по переводам и почему-то представлял себе очень шикарной загадочной дамой — наверное, потому, что она в свое время переводила Ростана и дружила с эксцентричной актрисой Л. Б. Яворской. А тут еще Эфрос, сообщая, что сейчас в комнату войдет Щепкина-Куперник, почему-то добавил: «Только — не удивляйтесь!» Отворилась дверь и вошла очень обаятельная и очень миниатюрная женщина. Брюсову она была даже не до плеча, а чуть ли не по пояс. Все мои представления о роскошной даме с перьями, переводившей «Принцессу Грезу», оказались низвергнутыми. Татьяна Львовна внесла в жизнь секции женственность и грациозность. Человек умный, тонкий, широко образованный, она чувствовала себя в научно-артистической среде превосходно, обладая к тому же великолепным знанием мировой драматургии.

ГАХН во главе с П. С. Коганом постепенно становился центром научно-художественной мысли. К этому учреждению, помещавшемуся на Пречистенке, стягивались интересные творческие силы. В театральной секции, возглавленной Эфросом, активно сотрудничали и писатель И. А. Новиков, и Т. Л. Щепкина-Куперник, и переехавшие из Петрограда В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Л. Я. Гуревич, и целая группа театроведов московской школы — Н. Л. Бродский, Н. П. Кашин, В. А. Филиппов, Н. Д. Волков.

Советское театроведение делало, по существу, первые шаги. Тогда резко ощущалось отличие московской школы — более эмоциональной, устремленной к истокам

русского театрального искусства, явно тяготеющей к академическим театрам — от петербургской. Типичным представителем последней был А. А. Гвоздев, крупный ученый, истинный петербуржец, стремившийся сделать театроведение настоящей наукой, но лишенный яркого эмоционального восприятия театра. Благодаря А. А. Гвоздеву, А. И. Пиотровскому и другим театроведение приобрело самостоятельное значение, отделившись от истории литературы. Будучи знатоком западноевропейского театра, Гвоздев, в отличие от москвичей, поддерживал «левые» течения, и в первую очередь Мейерхольда. Москвичи же опирались на тесную связь с Малым и Художественным театрами, определявшими преимущественно их интересы.

Н. Е. Эфроса я встретил впервые в ТЕО Наркомпроса. В отличие от Гвоздева, Николай Ефимович как никто обладал непосредственным, живым чувством театра, эмоциональным ощущением спектакля. Молодежь была тогда быстра в порывах и мыслила исключительно в планетарных масштабах, а он сводил наши мечты к реальной действительности и предпочитал театральную энциклопедию манифестам об «университете университетов» — театре. ТЕО строил театр своей мечты (сотрудники ТЕО были склонны к мечтательности) — Эфрос любил конкретный и ясный театр. Среди шума, гама, споров, ссор он хранил сосредоточенную и мягкую улыбку. Он был необходим ТЕО, как воздух. Он возвращал теоретическую мысль на твердую почву и, не преграждая дорог свободе теоретических изысканий, вводил их в научные рамки.

Он был из тех интеллигентов, которые, не ломая себя и не изменяя себе, просто и искренне пришли к новой работе и отдали ей лучшее, что в них было. Они не обещали больше того, чем обладали. Но свои знания и опыт они отдавали сполна и щедро. Так работал Эфрос — много, горячо и последовательно. Он владел опытом театрального историка и знаниями театрального практика.

В это время Николай Ефимович несколько охладел к писанию рецензий, чему он некогда отдавался всей душой. Желая подвести некоторые итоги своей жизни, он писал книги о театре, о мхатовских постановках пьес Чехова, об отдельных актерах. Ему это давалось легко. Давно жившие в нем мысли свободно и ясно ложились на бумагу. Давние думы принимали законченные фор-

мулировки. Прежние годы борьбы за Чехова, за Художественный театр оживали взволнованными картинами на страницах его книг. Он соединял науку с автобиографическими признаниями. Последний год своей жизни он отдал напряженному созданию «Истории Художественного театра», написанной в предельно короткий срок и, по существу, стоившей ему жизни.

Он любил театр, но театр цвел для него актером, его любовь восходила к театру Рашели и Тальма, Щепкина и Ермоловой, Станиславского и Качалова. Он не был враждебен новому — напротив, каждый новый опыт он встречал с напряженным интересом, но по-настоящему он верил на сцене только в актера. В постановках тех лет он искал живое актерское творчество, предчувствуя приход нового актера, и возбужденно радовался талантам Бабановой и Ильинского, выпестованной им Студии Малого театра. Его чувствование театра совпадало с его теорией о «лирическом субстрате» актера — Эфрос признавал, что зрителя интересует, побеждает и волнует не только сценический образ, но и неповторимая и единственная индивидуальность самого актера.

Я всегда считал, что Эфрос — идеальный критик, потому что он был идеальным отзывчивым зрителем, свободным в суждениях, лишенным малейшей предвзятости, но со строгим, требовательным вкусом и даром сценического анализа. Он воспринимал театр как радость. Он приходил в театр с ожиданием успеха, а не провала, с надеждой и интересом, а не безразличием, исключив «презумпцию виновности» театра. Он мог не любить кого-то из режиссеров, но это не мешало ему оценить спектакль того же режиссера и громко, искренне это признать. Он скептически относился к Мейерхольду, но тем не менее принял его «Великодушного рогоносца»; не числился среди приверженцев Таирова, но одобрил «Обмен» Клоделя в его постановке.

Этот чудесный человек, преданный театру, считавший священной профессию театрального критика, стремился не кривить душой, не прятаться за общие фразы. Помню, как он мучился, готовя книгу к юбилею Южина. С Южиным он дружил, уважал его талант, в особенности как блестящего комедийного актера, но менее ценил его в трагических ролях. А сам Южин, к несчастью, предпочитал в себе именно актера трагического. И Эфрос бился над тем, как, не обижая актерского самолюбия друга, сказать истину.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

СЦЕНА – МУЗЫКА – ЖИВОПИСЬ – ЛИТЕРАТУРА

№ 9

1921

Обложка журнала «Театральное обозрение»

Меня поражала его трудоспособность — ему приходилось одновременно делать несколько дел: писать книги, вести секцию, выступать на диспутах, редактировать основанный им журнал «Театральное обозрение».

Будучи редактором «Театрального обозрения», он привлек к работе в журнале в качестве секретарей Николая Дмитриевича Волкова и меня. Мы по молодости лет сверху вниз фыркали на свалившуюся на нас кропотливую будничную работу, и он очень огорчался нашим легкомысленным поведением. Сам он любил редакционную спешку. Ему нравилось работать ночью в типографии, под стук типографских машин вносить последние поправки в статью, следить за корректурой, наслаждаться запахом типографской краски, бегать с туго набитым портфелем, писать репортажи и заметки. Он интересовался и крупными событиями театральной жизни и мелочами. Он не мог понять, как, например, можно в молодости не увлекаться театральной хроникой, маленькими, в несколько строк, заметками. Николай Ефимович был образцом театрального журналиста. Ему помогали великолепный юмор и дар наблюдательности. Очень горько и жалко, что он не написал книги воспоминаний — он видел много, смотрел пытливо и любил жизнь. Любя жизнь, он сохранил непосредственность и искренность в восприятии театра — явление в нас, театральных критиках, редкое, а между тем не только необходимое, но, может быть, и главное. То, что его статьи до сих пор не собраны — а это жизнь театральной Москвы за двадцать лет, не считая всего остального,— непростительно.

Рядом с Эфросом работала Л. Я. Гуревич, сподвижница Станиславского, впоследствии помогавшая ему редактировать «Мою жизнь в искусстве». В свое время в газете «Речь» она выступила как провозвестник идей Константина Сергеевича. Ее отличала определенность, даже ригористичность, подчеркнутая принципиальность высказываний; она всегда занимала более нетерпимую позицию, чем добрейший Эфрос. Она вносила в работу деловую дисциплину. То, что Любовь Яковлевна Гуревич — ей было тогда за пятьдесят, и мне она представлялась уже старухой,— не отступаясь, требовала каких-то шкафов для хранения библиографических карточек (секция приступила к созданию библиографии русского театра), вызывало мое ироническое отношение. А на самом деле она добивалась максимальной точности в

фактах и методологических приемах, и поэтому действительно ее волновал вопрос о сохранности карточек. Каждое заседание секции начиналось, к нашему удовольствию, сакраментальной фразой: «Когда же наконец будут шкафы?»

Столь же ревностную петербургскую официальную дотошность в собирании библиографических карточек обнаруживал Всеволод Николаевич Всеволодский-Гернгросс, педантичный знаток документов. Многое впервые открывший, он основывал историю театра на точном фундаменте материалов. Мы часто фантазируем на основе одного-единственного факта, а Всеволод Николаевич, у которого, может быть, интуиции и не хватало, систематизировал и исследовал огромное количество фактов, свидетельств. Я считаю до сих пор недооцененными его труды по истории театрального образования в России, его исследование о русском театре 1812 года.

Собирание и обработка документов по истории театра сочетались в жизни секции с живыми творческими начинаниями. Так, увлекаясь проблемой психологии творчества актера, Гуревич вместе с Эфросом выдумали анкету в 67 вопросов, составив ее очень хитро,— ряд пунктов контролировался последующими. Анкета учитывала все предшествующие опыты в этой области. Любовь Яковлевна специально изучала актерские анкеты различных стран Европы. Анкета столкнула нас с крупнейшими актерами современности, ранее известными мне лишь из зрительного зала. Эти ценнейшие материалы тогда не были своевременно опубликованы, с некоторыми из них читатель познакомился только в последние годы.

А какие диспуты бушевали в ГАХН! После премьеры «Леса» у Мейерхольда на организованном секцией диспуте доклад поручили делать мне, в качестве оппонентов выступали яростно оспаривавшие друг друга Мейерхольд и Сахновский. Какие страсти кипели тогда в этих «академических» стенах! Любая крупная постановка обсуждалась вместе с ее создателем — как, например, «Лизистрата» с Немировичем-Данченко.

Здесь, а не в университете, я и приступил к научной работе и все чаще и энергичнее писал рецензии и делал доклады.

Глава шестая

Вместе с нэпом резко изменился тонус московской жизни. Открылись, запестрели, засияли ночными огнями всяческие кабаре, кабачки на Тверской, театрики миниатюр, частные театры, рестораны. В театре Зона — в том же здании, где продолжал играть театр Мейерхольда,— в подвале открылось казино, где до восьми часов утра сражались в азартные игры.

Жизнь крупных московских театров, к счастью, влиянию атмосферы нэпа не поддавалась. О театре Мейерхольда и говорить не приходится; в Художественном театре всегда жила оппозиция всему вызывающе мещанскому; Камерный изначально резко противостоял буржуазной дешевке; Малый был верен своим принципам. Молодежь, еще не совсем оперившаяся, остро ощущала на себе веяние времени и подчас была настроена оппозиционно к появлению новой буржуазии и к тем проявлениям старого искусства, которые считала «буржуазными». Тут-то и возникли «Зрелища» — еженедельник, соединявший в себе театральные программы и быстрые отклики на текущие театральные события, полемические статейки, фельетоны, едкие маленькие заметки, из номера в номер «кусающие» академические театры.

У этого журнала, ставшего прибежищем театральной богемы, были свои истоки. В Москве летом по вечерам некуда было деться, театры закрывались, и поэтому в «Эрмитаже» сосредоточилась летняя театральная жизнь. В помещении Зимнего театра обычно все лето играла какая-либо сильная драматическая труппа, укрепленная вдобавок гастролерами типа Степана Кузнецова и Павла Самойлова; в Зеркальном — неизменная оперетта, а на эстраде «Кривой Джимми» — театр миниатюр, соединявший традиции «Летучей мыши» и «Кривого зеркала»; вслед за «Летучей мышью» он вводил в репертуар короткие десятиминутные сценки, а в развитие «кривозеркального» искусства — не лишенные злой наблюдательности пародии, изображая «Женитьбу» в интерпретации режиссеров различных театральных направлений. Разнообразная программа «Кривого Джимми» перемежалась выступлениями любимого всеми конферансье А. Г. Алексеева, обладавшего совсем иной индивидуальностью, чем Н. Ф. Балиев. Не только внешностью Алексеев контрастировал Балиеву, но всей манерой ведения конферанса. В противоположность полноватому, с круглым хитрова-

тым лицом, до конца использовавшему свои внешние данные Балиеву, обладавшему восточным темпераментом, самонадеянным лукавством и изрядной долей нахальства, Алексеев казался европеизированным, даже энглизированным. Одетый предельно элегантно, с неизменным моноклем, он обладал сдержанным, но безошибочным юмором, был подчеркнуто вежлив и корректен, что бесповоротно сражало его отважных оппонентов из числа зрителей. Алексеев не раздувал своих коротких реплик, он подавал их как бы вскользь, и с тем же любезным и предупредительным видом переходил к следующему номеру.

В «Джимми» выступала целая группа талантливейших артистов, вошедших затем в первую труппу Театра сатиры. И среди них — Рина Зеленая, не ограничивавшая тогда себя детскими рассказами, но очаровательно и своеобразно исполнявшая песенки в наивно-острой манере. В оперетте царил Ярон, дерзкое эксцентрическое мастерство которого завоевывало признание,— он был, так сказать, опереточным лидером, и спектакли с его участием собирали полный зал.

Литературно-театральная молодежь находила здесь то, что отвечало ее вкусу. И неудивительно, что «Эрмитаж» стал своего рода клубом, местом ее неизменных встреч, тем более что труппа и «Кривого Джимми» и оперетты состояла если не из наших сверстников, то в большинстве случаев из людей, не намного превышавших наш возраст. Да и более старшее поколение охотно заглядывало в «Эрмитаж», а после окончания спектаклей встречалось и с их участниками. Вход за кулисы отнюдь не был запрещен, и потому создавалась особая атмосфера, в которой приятно, легко ощущалась некая беззаботность, свойственная летнему существованию, когда для меня прекращались занятия в ГАХН и в гораздо меньшей степени чувствовалась необходимость в писании рецензий.

В «Эрмитаже» постоянно встречались братья Эрдманы, художники Петрицкий, Камарденков, писатели Масс, Ардов, еще не определившийся Юткевич — все люди остроумные, легкие на иронию и, несмотря на резкое различие характеров, объединенные жаждой жизни и творчества.

Шумная компания театралов любила после спектакля ночью посидеть в помещавшемся рядом с «Эрмитажем» крошечном ресторанчике «Не рыдай» за «самова-

ром» или, вернее, за бутылкой вина. Содержал этот ресторанчик А. Д. Кошевский, полный седой мужчина, в прошлом опереточный комик, выступавший вместе с Шуваловой и Монаховым в театре Зона. Цены в подвальчике были молодым литераторам, художникам и актерам явно не по карману. Чтобы привлечь в «Не рыдай» богатую буржуазную публику, Кошевский завел специальный, по обычным ценам стол, за которым и сиживала вся «эрмитажная» беззаботно-веселая компания — актеры, рецензенты, фельетонисты,— и оказался в явном выигрыше. Богатая московская публика специально шла в «Не рыдай» послушать околотеатральные разговоры, поймать на лету острое словцо, анекдот, закулисные новости. Тут же, на крошечных подмостках, выступали эстрадные знаменитости «Кривого Джимми» и «Летучей мыши».

За столом в «Не рыдай», под шум и остроты, был задуман журнал «Зрелища», не случайно названный первоначально «Эрмитаж».

Многочисленность театров, сосредоточенных в «Эрмитаже», натолкнула на мысль об издании журнальчика с программами, первоначально на летнее время. Он занял «левые» позиции и имел, естественно, успех; его популярности способствовало и то, что в нем помещались программы всех театров, существовавших на тесной и тенистой территории «Эрмитажа». «Зрелища» стали своеобразным органом театральной богемы. Успех продиктовал Льву Владимировичу Колпакчи — редактору — мысль продолжить выпуск журнала в более серьезной форме и на зимний период. Приютившаяся чуть ли не в тесной дворницкой в Козицком переулке редакция «Зрелищ» еле вмещала посетителей и стала средоточием всех театральных новостей, занимая явно враждебные позиции по отношению к академическим театрам — в том числе и к Камерному,— но ревностно защищая Мейерхольда и иные крайние «левые» течения. Колпакчи — очень добросовестный и честнейший человек — организовал вокруг себя разношерстных сотрудников; он обладал крепкой редакторской хваткой, чувствовал ритм жизни, и «Зрелища», вызывая восторг одних, раздражение других, пренебрежение третьих, крепко вошли на два-три года в театральную жизнь. Театралы с нетерпением ждали появления серых тетрадочек с новой манерой расположения материалов. В своем азарте «Зрелища» доходили порою, с одной стороны, до полемических гипербол, с другой —

до абсурда при установлении мнимонаучных теорий и «законов» актерской игры.

Одним из постоянных авторов стал какое-то время слывший идеологом Камерного театра Вадим Габриэлевич Шершеневич, променявший тогда поэзию на журналистику. В «Зрелищах» под псевдонимом «Попов» он увлекся легкой фельетонной журналистикой, писал залихватские фельетоны об оперетте и, что самое неожиданное, чуть ли не в каждом номере давал издевательский фельетон о... Камерном театре.



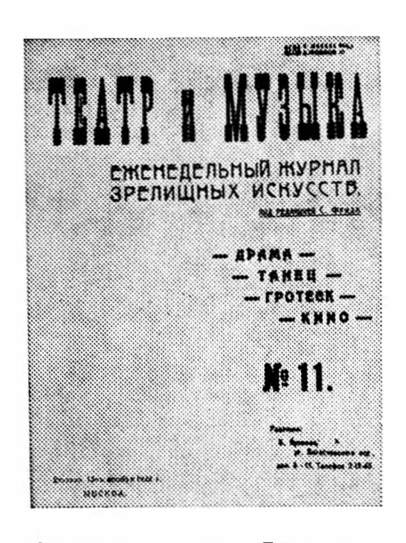
Обложка журнала «Зрелища»

«Зрелища», носившие отпечаток тех лет, просуществовали года два-три. Ресторанчик «Не рыдай», перекочевав в подвал под Оперой Зимина, окончательно обуржуазился и все больше терял своих прежних посетителей.

В «Зрелищах» я писал мало — ввиду их крайне выраженной позиции. А я продолжал искать для себя театральную истину и предпочел свободно и независимо выступать в «Театральном обозрении», а впоследствии в «Театре и музыке».

Это было время быстрого возникновения и столь же быстрого исчезновения периодических театральных изданий — разных по характеру и профилю. «Театральным обозрением» руководил Эфрос, взявший на себя всю тяжесть его создания (я думаю, что он втайне мечтал о своем театральном органе наподобие журнала «Театр и искусство»). Но журнал не мог приносить тем, кто его финансировал — то были первые годы нэпа,— желаемую прибыль; он выходил нерегулярно и довольно скоро прекратил существование. В какой-то мере он продолжал «Культуру театра» — так же, как «Зрелища» продолжали тенденции «Вестника театра».

Я не только писал рецензии, но и отвоевал себе в журнале раздел «Театральные опыты». Как «Культура



Обложка журнала «Театр и музыка»

театра», так и «Театральное обозрение» полностью олицетворялось в Эфросе. Денежная зависимость от меценатов тяготила его, и хотя они предоставляли ему свободу, одновременно не лишали себя счастливой возможности упреков за отсутствие финансовой удачи. Это мучило Эфроса, тяжелая ежедневная работа его изнуряла, своего журнала, широко охватывающего театральную жизнь, не получилось. Защищая позиции большого театрального искусства, твердой идеологической платформы журнал не определил и своего круга читателей не создал. Но к рецензиям относился требовательно и серьезно, нигде не сдаваясь на дешевку и общедоступную сенсационность. Писание рецензий в «Обозрении» явилось для меня большой школой. Эфрос часто упрекающе покачивал головой, читая мои рецензентские опусы, в которых я иной раз щеголял мнимой научностью, но похваливал, когда я писал «под Эфроса».

«Театр и музыка» носил совсем другой характер, он был чем-то вроде журнального универмага. Его большие белые тетради заполнялись самым разнородным материалом — не только программами театров, без которых не обходилось ни одно еженедельное издание, но и мнимотеоретическими статьями, направленными преимущественно против «левого» театрального фронта, хроникой, коротенькими фельетонами, интервью, театральными портретами, многочисленными рецензиями, хроникой кинематографа с не больно-то грамотным изложением сюжетов новых фильмов. Авторами «Театра и музыки» случайно и внезапно оказывались и сам Горький, и Кугель, и многие начинавшие критики. Но «редакционного окружения», подобного «Зрелищам», не создавалось, и потому на «Театр и музыку» мы смотрели как на место, так сказать, критического самовыражения: редакция в твои высказывания не вмешивалась

и не угашала пламень критического вдохновения. Но общественные и эстетические позиции журнала были шаткими. Его редактор С. Б. Фрид чрезмерно гордился журналом, который был богат фактами и ориентировался преимущественно на академические театры, но не мог, подобно «Зрелищам», избежать некоей бульварщины, от которой неистово открещивался Эфрос, пытаясь в своем «Обозрении» соблюсти некий академизм.

Я с особым рвением занимался театральной журналистикой, сотрудничая впоследствии также в двух толстых журналах — «Печать и революция» и «Красная новь».

«Печать и революцию» возглавлял Вячеслав Павлович Полонский. Он создал чрезвычайно серьезный научно-критический журнал, посвященный проблемам литературы и искусства; беллетристики в нем не помещал, стихи не печатал. Даже сегодня, перелистывая книжки «Печати и революции», постоянно встречаешь немало любопытного, в том числе архивные материалы или литературоведческие статьи и исследования. В разделе, посвященном текущей художественной жизни страны, освещались литература (И. Лежнев), живопись и скульптура (А. Федоров-Давыдов), музыка (Е. Браудо) и театр.

В то время издавалось немало книг, посвященных различным вопросам литературы и искусства, и журнал умудрялся в своем обширном разделе библиографии давать отзывы чуть ли не на все выходящие издания.

Главный редактор, человек острый, изощренный и яростный полемист, интересовался всеми областями искусства — в том числе и театром. Каждый поступающий материал он обсуждал энергично, оживленно, бросая тут же ряд полемических замечаний. Ему нравилось лезть в драку, одновременно парадоксально сохраняя тон своеобразного академизма, отличавшего журнал,— поэтому «Печать и революция» был абсолютно лишен архаики. К Полонскому было приятно заходить, и беседы уводили порою далеко за пределы проблем, связанных со статьями о театре. Этот высокий человек с выразительным лицом и гривой закинутых назад волос никогда не терял кипучего темперамента и — хочешь не хочешь — вовлекал собеседника в горячие споры.

Он собрал вокруг журнала интереснейших людей, и прежде всего по-настоящему влюбленный в журнал аппарат редакции. Очень эрудированные заведующие от-

делами заботились о постоянном расширении круга авторов, вместе с огнедышащим редактором подсказывали им темы. В журнале сосредоточивались все новости по вопросам искусства, все сведения о важных фактах советской художественной жизни, а также зарубежных театральных и литературно-художественных событиях.

Помимо регулярных обзоров текущей театральной жизни я обязан был писать в этот журнал о книгах, посвященных театру. Благодаря журналу я многое знал, читал и, что главное, ощутил театр как часть общего литературно-художественного процесса. Кстати, «обзоры», находящиеся в напрасном пренебрежении в современной периодике, настоятельно необходимы и читателю и критику. Читателей они вводят в широкий круг информации, автора приучают к обобщениям и широте мысли, к смелому охвату явлений.

Второй журнал, тоже не специально театральный,— «Красная новь», возглавлял, как известно, Александр Константинович Воронский. В противоположность Полонскому, человеку эффектному и великолепному оратору, Воронский, типичный представитель революционной интеллигенции предреволюционной поры, был внешне скромен и сдержан. Если Полонский сосредоточил в журнале теоретическую мысль, Воронский ставил главной задачей журнала создание художественной литературы. Он привлек обширный круг писателей — начинающих и с дореволюционным стажем. Человек умелый, внутренне собранный, незаурядный, он был как бы попечителем художественной литературы. Возглавляя журнал, Воронский сам оставался в тени, предоставляя горячо дискутировать сотрудникам, среди которых он пользовался неоспоримым авторитетом: его заключения, несмотря на их немногословность, воспринимались как решающие и окончательные.

Воронский интересовался театром, входил, как и Полонский, в Художественно-политический совет МХАТ, помогал сближению литераторов с театром, но открещивался от прямого воздействия на театральные дела.

В «Красной нови» благодаря редакторской подсказке Воронского я начал писать «театральные портреты» и регулярно вел этот, так сказать, раздел.

В редакциях устраивались чтения новых произведений, литературные споры, дискуссии. Помню, как несколько позже Маяковский на одну из встреч (уже в «Новом мире») привел с собой тогда только начинающе-

го поэта, совсем юного Семена Кирсанова. Он ни строчки не читал, не спросив совета у Маяковского. И с не меньшей покровительственной гордостью Маяковский одно стихотворение разрешал, другое советовал — и затем внезапно прерывал чтение.

Писал я регулярно. Неожиданно меня пригласили в «Правду». Это было большой честью для меня. Работа в «Правде», связавшая меня с газетой на многие годы, заняла огромное место в моей жизни. Марию Ильиничну Ульянову, женщину строгую, очень защищавшую своих сотрудников, за время работы я встречал редко. Меня приводил к ней заведовавший отделом театра Б. Гусман для решения каких-либо споров по поводу публикации одной из очередных рецензий. Вопрос решался мгновенно и точно. Под непосредственным начальством Гусмана в качестве рецензентов работали двое — Александр Вильямович Февральский и я. Мы писали театральные рецензии, недлинные, сжатые, но всегда по горячим следам, так что статья появлялась в газете через день-два после премьеры. Мы были обязаны давать отчет о новой постановке. Хочешь не хочешь — ты обязан (подчеркиваю это еще раз) сказать правду о спектакле, дать ему ясную и определенную оценку. Никакие посторонние мотивы не снимали лежащей на тебе внутренней ответственности перед театром и перед читателем. Все второстепенное — дружеские связи, нежелание портить отношения с режиссером, субъективное мнение об авторе или об актере, усталость, нежелание идти в театр, отсутствие интереса к данному спектаклю — становилось несущественным. Необходимость бывать на спектаклях не от случая к случаю, не по выбору, а по долгу, не увиливая ни от одной новой постановки, ни от одного дебюта, чувствовать себя постоянно представителем газеты (хотя никакой должности я не занимал и никакой формальной ответственности не нес),— эта школа дала мне очень многое. Писал я тогда запоем и, вопреки обычному мнению, что газетная работа якобы не дает возможности серьезно заниматься литературой и наукой, ухитрился сочинить несколько довольно крупных статей, в том числе книгу «Новейшие театральные течения», и продолжал работать в ГАХН. Я понял, что ежедневная связь с театром, с журналами и газетами, обязанность все время писать — для критика необходимы.

Не могу не вспомнить чрезвычайно характерную и интересную фигуру издательского и редакционного работ-

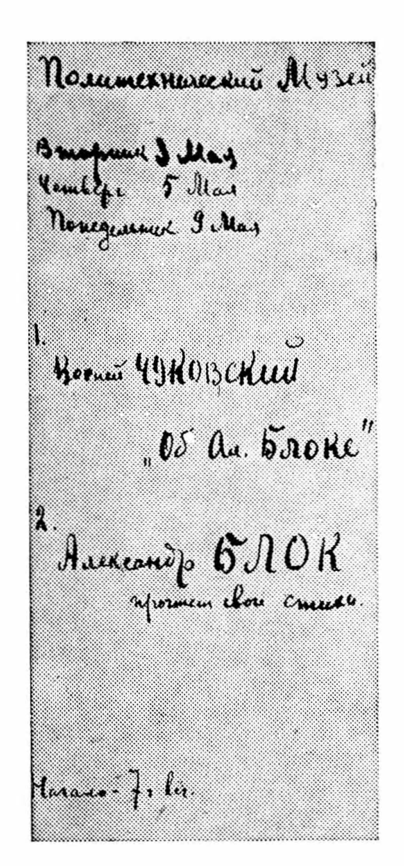
ника Александра Моисеевича Бродского, энтузиазму и преданности которого многим обязано советское театроведение и ряд театров, в первую очередь МХАТ. Первоначально он увлекался крупными изданиями — наподобие альбомов: так, его усилиями были выпущены книги, посвященные Комиссаржевской, МХАТ (к 25-летию), Малому театру (к 100-летию), Большому, МХАТ 2-му, исследования Эфроса о пьесах Чехова в МХТ, а затем, в более позднее время,— Ежегодники МХТ, содержавшие крайне ценные материалы. Бурный в своем жизненном ритме, он навсегда остался преданнейшим поклонником МХАТ, который явно недостаточно ценил его неуемную энергию и влюбленность в театр. Свои издания он воспринимал как памятники, воздвигаемые тому или иному театру, и, кто знает, может быть, без его титанических усилий мы были бы лишены многих трудов, без которых сейчас уже невозможно обойтись. Театральный завсегдатай, он смотрел не только в историю, хотя страстно хотел ее зафиксировать, но с такой же ожесточенной нетерпимостью, восхищаясь и негодуя, переходя от превосходных оценок к уничижительным, он судил и современные театральные события. Он не знал средних определений — он всегда находился в возбуждении.

Эфрос и Бродский поручили мне мою первую работу — составление полного списка ролей Ермоловой для юбилейного сборника о ней, и я навек им благодарен. Это был хороший урок мне, молодому театроведу,— я пользовался не только афишами, но и хроникерскими заметками московских газет: так я познакомился с московской театральной ежедневной жизнью за целое пятидесятилетие.

Бродский настойчиво, упорно, порою не позволяя мне выходить из дома, принуждал меня писать предназначенные для его изданий историю Малого театра первой половины века, историю Первой студии Художественного театра. Помимо энтузиазма он обладал добрым отношением к молодежи — думаю, что с таким же хорошим чувством его вспомнит и В. Я. Виленкин. И хотя иной раз хотелось протестовать против его пристрастия к изданиям альбомного типа (в них обычно интересуются иллюстрациями, а не текстом), следует все же признать и его немалую правоту — таким путем Бродский вовлекал в театральные интересы массового читателя (смотришь, смотришь «картинки», невзначай прочтешь и текст. Впрочем, и Немирович-Данченко признавал обязатель-

ной частью любого театрального издания тщательно отобранный иллюстративный материал). Впоследствии он уже перешел к изданиям другого типа, таким, как появившаяся в 1932 году книга о столетии Александринского театра или Ежегодники МХТ.

В Третью студию Художественного театра меня пригласил Ю. А. Завадский, с которым мы тогда начинали дружить. По-видимому, желание непосредственно участвовать в живом театральном процессе оказалось для меня сильнее всех других обстоятельств. Правда, в студию я попал уже после смерти Евгения Багратионовича, но меня очень привлекала личность Вахтангова. В его искусстве сосредоточилось то, что волновало более всего нас в этот период. Он стал властителем наших дум, как в поэзии — Блок, а в актерском искусстве — Михаил Чехов. И Вахтангов и Чехов обладали общей творческой природой; они воплощали в театральном искусстве общую с моим любимым Блоком тему — «между двух миров», рождение нового мира. Меня волновали и «Эрик XIV», и «Гадибук», и «Чудо святого Антония» — сильнее, чем «Принцесса Турандот». Именно в них Вахтангов полнее всего проявился как личность. Вспоминая о Вахтангове, я неизменно возвращаюсь памятью именно к «Эрику» и «Гадибуку». В «Эрике» ощущалось неожиданное влияние таировского театра, который тогда владел умами молодежи и окрашивал наше восприятие театральности. Но у Таирова — при всем влиянии на него новейших течений живописи — всегда сохранялось стремление свести спектакль к нескольким главенствующим обобщенным линиям и в построении мизансцен и в решении актерских образов. При всем обострении формы, при обобщенности, графической четкости, пластичности сценического рисунка, воспринимавшихся как одно из ценнейших завоеваний современного театра, спектакли Таирова неизменно получали некую классическую отвлеченность — Таиров был, так сказать, «современным классиком» в театре, он неизменно сводил психологию образа к одной-двум главенствующим чертам. Вахтангова же интересовали бушевавшие в человеке бури, и это восприятие мира было для нас особенно близким. Для меня судьба Вахтангова всегда связывалась с судьбой Блока, и его преждевременная и мучительная смерть равнялась мучительной смерти Блока. Порывы лирики, наполняв-


Политехнический Музей

Вторник 3 Мая
Четверг 5 Мая
Понедельник 9 Мая

1. Корней ЧУКОВСКИЙ

„Об Ал. Блоке"

2. Александр БЛОК
прочтет свои стихи.

Начало — 7 ч. веч.

Программа вечера Александра Блока в Политехническом музее

шие его спектакли, его тоска по примирению с миром, по человеку, осуждение бесчеловечности старого мира, призыв «слушать революцию», его этический максимализм — все это для меня роднило Вахтангова с Блоком.

Блок приехал в Москву весной — его приезд явился для всех нас событием. Насколько мне помнится, весна выдалась на радость удачливой — свежей и безоблачной. Блок выступал в Политехническом музее — я не пропускал ни одного его выступления. Кажется, его выступлениям предшествовали вступительные слова К. И. Чуковского — они изгладились из памяти, настолько все внимание сосредоточилось на ожидании Блока. Выступления происходили в вечерние часы — порою не в большой, а в одной из малых аудиторий музея,— вечерний свет сквозь решетчатые окна падал на Блока и освещал его последними рассеянными лучами. Он появлялся в длинном черном наглухо застегнутом сюртуке и стоял, строго вытянувшись, почти не шевелясь. Читал он без малейшего жеста, отчетливо выделяя ритм, почти без интонаций, казалось даже — бесстрастно. Чтение его не походило на чтение других поэтов — он совсем не «пел» и не пытался из своих стихов извлекать звуковые красоты. Его чтение было собранным, он как бы весь внутренне концентрировался, и его стихи возникали из какой-то неведанной глубины. Отсутствие эффектности поражало, но поражала и какая-то независимость, теперь сказали бы — отчужденность от аудитории, которая слушала его с таким же сосредоточенным вниманием, со-

блюдая во время чтения особую — слово «благоговейную» здесь не подходит — тишину. Он мало менял репертуар и почти всегда заканчивал — или мне это просто врезалось в память — «Эпитафией Фра Филиппо Липпи», и с мерной величественностью звучала «медь торжественной латыни».

В один из этих приездов Э. Шуб, дружившая с четой Рукавишниковых (поэт Рукавишников был кем-то вроде директора в Доме искусств — теперешнем Доме литераторов), позвала меня на встречу с Блоком. Я застеснялся и не пошел. Теперь думаю об этом как об одной из горчайших ошибок моей жизни. Оказалось, что у Рукавишниковых почти никого не было, и произошла после нескольких лет встреча Блока и Вячеслава Иванова и беседа, длившаяся до утра. О содержании ее Э. Шуб рассказывать не бралась — настолько непередаваемо сильное впечатление она произвела.

После каждого посещения вечера Блока рождалось какое-то щемящее и возвышенное чувство пребывания в атмосфере совершенно особой — такое же чувство приобщения к чему-то очистительному и неприкосновенному оставалось у меня лишь после встреч и бесед с Ермоловой.

Влияние Вахтангова также перерастало для нас эстетические, чисто театральные рамки. Он значил для нас даже больше, чем Станиславский, неизменно возвышавшийся надо всеми. Можно было увлекаться спектаклями Комиссаржевского и Таирова, дававшими новое в театральной области. Но их спектакли, даже самые удачные, не перерастали из событий театральных в события огромного духовного масштаба. Затем, в начале 20-х годов, подобных результатов часто добивался Мейерхольд. И поэтому в первые годы революции два этих имени — Мейерхольд и Вахтангов — так много говорили молодежи.

Ни к «Эрику», ни к «Гадибуку», глубоко вошедшим в нашу жизнь, неверно было применять не только легко напрашивавшиеся обвинения в мистицизме, но и вообще какие-либо определения мистического порядка. И хотя в «Гадибуке» шла речь не то о переселении, не то о вселении душ, это воспринималось как некое символическое освобождение человеческого духа. Никто из зрителей, конечно, и не помышлял, что этот обостренный, трагический, доведенный до максимальной степени гротеска спектакль говорит действительно о переселении душ. Не-

обыкновенное воздействие спектакля, распространившееся даже на Горького, определялось тем, что в нем раскрывалось то состояние человеческого духа, которое сформулировано вторым названием пьесы — «Между двух миров». Спектакль шел в Кисловском переулке, в небольшом двухэтажном домике, в обыкновенной квартире, в каких тогда помещалось большинство студий, и в эти вечера тесная комнатка наполнялась тревогой и значительным внутренним содержанием.

Мы в то время привыкли к внешнему, легко достижимому гротеску, поэтому внутренне оправданный гротеск у Вахтангова действовал захватывающе сильно. Гримы для «Гадибука» делал Юрий Александрович Завадский, верный оруженосец Вахтангова, очень в него веривший и его любивший. Мне всегда казалось, что многое в «Гадибуке» шло от постановки «Анатэмы» в МХТ, в частности прославленная пляска нищих обитателей маленького местечка.

Общий серо-черный фон, на котором выделялась белая фигура Лии, наклонно и довольно круто вздымавшийся, покрытый белой скатертью длинный стол составляли незатейливое и одновременно безошибочное оформление сцены, сделанное Н. И. Альтманом. Белые, серые, черные блики и их комбинации вызывали щемящее ощущение. Слово в «Гадибуке» звучало непривычно по сравнению с «Потопом» и «Сверчком на печи» в Первой студии — Вахтангов уловил напевность древнееврейской речи. Сама манера игры была не похожа на ту, в которой были сыграны предшествующие спектакли Вахтангова в Первой студии. Он строил «Гадибук» необыкновенно музыкально. Ритм слова, ритм движения отличали спектакль. Ни одного лишнего жеста, ни одного лишнего перехода. Казалось, что действие не только предельно насыщено, но окружено какой-то таинственной атмосферой, но не мистической, а загадочно-тревожной, не дающей успокоения. Там сильно звучали моменты, когда актерами овладевал изнутри прорывавшийся пафос.

Внутренне насыщенный гротеск занимал Вахтангова и в «Эрике XIV» и во второй редакции «Чуда святого Антония».

Мы очень любили Вахтанговскую студию — с момента ее возникновения, еще до революции. В Мансуровском переулке до сих пор стоит дом, где помещалась студия: маленький зал в обыкновенной квартире. Следуя общим законам студийной этики, ее участники выполняли лю-

бые обязанности, являлись и билетерами, и помрежами, и декораторами, и бутафорами. Вместе с тем каждого посетителя «исполнительских вечеров» Вахтанговской студии согревала какая-то чисто домашняя обстановка. Зрителей допускали с разбором — в зале помещалось человек сорок, поили их чаем из самовара. Смутно припоминаю студийный спектакль «Обручение во сне», показанный уже в годы революции,— одну из первых пьес Антокольского и первых постановок Завадского. В памяти возникает нечто похожее на романтические и иронические сказки, которые потом так увлекательно писал Евгений Шварц. В «Обручении во сне» парадоксально смещались реальность и фантазия.

За деятельностью Вахтангова мы очень следили. Я с ним не был знаком лично, видел его несколько раз на заседаниях ТЕО. Но однажды я на себе испытал его иронический характер. Я прибежал на генеральную «Эрика», надеясь как-нибудь проскочить в крохотный зал Первой студии. Наверху стоял Евгений Багратионович Вахтангов с пачкой билетов в руках. Я был в студенческой форме, выглядел моложе своих лет, и, вероятно, мое нетерпение сильно на мне отражалось. Вахтангова окружали просители, а он высматривал того или другого, царски одаривал его билетом, дразня осаждавших неожиданным движением в их сторону. И вот когда раздался третий звонок, а я потерял уже всякую надежду и готов был расплакаться от досады на этого равнодушного человека, он, иронически улыбаясь, протянул мне желанный, последний оставшийся у него билет, который я схватил и понесся в зал. Не понимаю, почему так случилось, но это была моя единственная встреча с Вахтанговым. В то время я был знаком со многими крупными деятелями театра, но Вахтангов оставался для меня недосягаемым, может быть, даже в большей степени, чем Станиславский. Когда он смертельно заболел, о его болезни знала вся художественная Москва, это стало общей тревогой. Вахтанговская студия в это время уже переехала на Арбат, в маленький особняк, на месте которого много позже появилось огромное нынешнее здание. Каждого из вахтанговцев расспрашивали о болезни Вахтангова. О его смерти мы узнали в самый неожиданный момент — на первом вечере оторванных долгое время от Родины, вернувшихся в Москву мхатовцев во главе с Качаловым. Первое отделение мхатовского вечера

было отдано музыке и Качалову, который начал выступление с блоковской «России»:

«Опять, как в годы золотые...» —

тема возвращения на родину стала доминирующей. Во втором отделении Станиславский играл второй акт из «Врага народа», которого он в Москве не играл уже лет пятнадцать,— играл волнуясь, но с необыкновенной артистической смелостью. В третьем отделении снова выступал Качалов. Среди рева аплодисментов в финале вечера на сцену вдруг вышел заплаканный Владимир Иванович Немирович-Данченко. Обращаясь к зрителям, сказал, что он обязан сообщить тяжелую, страшную весть: умер Евгений Богратионович Вахтангов. Наступила мертвая тишина. Все молча поднялись.

И заплаканное лицо Немировича-Данченко и торжественная радостная атмосфера, вдруг пронзенная этим сообщением, навсегда запомнились как одно из драматических впечатлений жизни.

Хоронили Вахтангова в светлый по-летнему день. Маленький особнячок не вмещал всех желающих проститься с ним. Константин Сергеевич с обнаженной седой головой шел во главе процессии. Рядом с ним я запомнил строгую фигуру Ольги Леонардовны. Провожала Вахтангова огромная толпа.

В этот период, уже после смерти Вахтангова, я и попал в Третью студию, став членом ее литературного совета. Во главе студии стоял совет: основное значение в нем имели три глубоко противоположных по индивидуальностям художника — Юрий Александрович Завадский, Борис Евгеньевич Захава и Ксения Ивановна Котлубай, женщина необыкновенно умная и острая.

Я попал в атмосферу настоящей, сорганизованной, сильной, жившей по своим законам студии и впервые понял, как это интересно — быть в творческом коллективе, присутствовать при рождении спектакля, когда решаются проблемы не отвлеченно теоретические, а практические, и как много душевных сил отдают этому делу актеры, как до конца, предельно исчерпывают себя.

В то время репетировались два спектакля: «Правда — хорошо, а счастье лучше», который ставил Захава, и «Женитьба» — режиссером был Завадский. Обе постановки показали, что Захава и Завадский, вроде бы несовместимые по своим индивидуальным художественным качествам и по своему восприятию театра,— преемники

традиций Вахтангова; для того и для другого эти спектакли явились первыми, во многом еще, конечно, ученическими, но уже большими самостоятельными работами. Но «Правда — хорошо, а счастье лучше» шла по линии «Принцессы Турандот», а «Женитьба» — по линии «Гадибука» и «Чуда».

Завадского уже тогда окружало общее любопытство и влюбленность. Широкой публике он стал известен Антонием и, конечно, Калафом. Но среди театральной молодежи он еще до своих первых театральных успехов выделялся не только своей внешностью, но какой-то беспредельной верой в силу и значительность театрального искусства. Был некий чистый романтизм во всем его очень красивом и стройном внешнем облике. И хотя он одевался, подобно своим товарищам, скромно и незатейливо, серая блуза-толстовка сидела на нем необыкновенно элегантно. Его выступления на молодежных собраниях были по-своему темпераментны, своеобразны, он говорил требовательными, порою даже не красноречивыми, но очень убедительными словами, в которых сквозило настойчивое желание иметь возле себя и товарищей и последователей. Рядом с ним стоял Антокольский — внезапный, неожиданный, со своими романтическими стихами, которыми мы упивались и которые заучивали наизусть. Более достойного сотрудничества трудно было себе представить — они вместе воплощали линию романтически-символического и чрезвычайно искреннего восприятия революции. К ним прислушивались, и мне кажется, что Завадский приобрел учеников с первых же шагов своей театральной деятельности, учительство лежало в самой природе его творчества, уже тогда музыкального, четкого, ритмичного. Он нес дух доброго товарищества, прелестно пел на студийных вечерах французские шансонетки, ловко орудуя цилиндром и легонькой тросточкой, но ничто не мешало ему сохранять серьезную требовательность в вопросах искусства.

Антоний и Калаф прославили Завадского. Мне он был ближе в Антонии — роль ложилась на него легко и свободно. Он совсем не играл святости — он просто был необыкновенно чистым и верящим в людей человеком. Эта внутренняя непоколебимая вера и отделяла одетого в серую хламиду высокого старика с нимбом седых волос от решительных, нетерпеливых, любопытствующих буржуа, из которых каждый нес резкую, до конца, характерность. В Антонии Завадский обнаруживал всю

свою сущность, всю свою нетерпимость к фальши, приспособленчеству. В Калафе он пленял ритмом, молодым обаянием, мгновенностью внутренних переходов и в течение всего спектакля, несмотря на все грозящие опасности наигрыша, сохранял и строгую легкость, и неизменную душевную чистоту, и глубоко таящуюся любовь к Турандот.

К «Женитьбе» Завадский готовился исподволь. Я помню коллективное посещение спектакля в Малом театре с участием В. Н. Давыдова — Подколесина. «Женитьба» давно не числилась в репертуаре театра, ее возобновили специально для выступления Давыдова. Давыдову было уже за семьдесят, тем не менее он не потерял ни капли мастерства — некая ленивая мечтательность, нерешительная решимость отличали его Подколесина. Заключительный монолог он произносил легко, выдерживая трехминутную паузу, мимически иллюстрируя страшное и безжалостное женатое будущее со все нарождающимися детьми. Давыдов восхищал, но отсутствие какого-либо общего решения спектакля только поддерживало Завадского в осуществлении задуманного им символического плана постановки.

Тогда студии придавали большое значение фактуре декораций. И Сергей Петрович Исаков, изобретательный, тонкий художник, определял для себя не только внутреннее, творческое решение пьесы, но и фактурное решение декораций. Если в «Правда — хорошо, а счастье лучше» для него были важны деревья с приклеенными листиками, то в «Женитьбе» секрет фактурного решения заключался в неожиданном применении холста: из холста вытягивали ниточки, так что он становился прозрачным и в зависимости от света принимал совершенно неожиданные очертания. И весь коллектив, начиная от юных студийцев вплоть до первых актеров, сидел и выдергивал ниточки.

По театральным обычаям того времени площадка в «Женитьбе» была сильно наклонена, ходить по сцене было трудно. Продернутые холсты образовывали скошенные плоскости. А свет, направленный на сцену из разных источников, делал из этих холстов чудеса. Завадский воспринимал «Женитьбу» в традициях «Гадибука». Если же говорить о творчестве Гоголя, то он следовал линии петербургских повестей — «Портрета», «Носа» с их загадками и туманностями.

О. Н. Басов играл Подколесина наивным и недо-

умевающим, неспособным сопротивляться нажиму Кочкарева, который приобретал в спектакле решающее значение. Кудрявцев — Кочкарев был лукав, пластичен, такому действительно трудно возражать — настолько он нес в себе какую-то чертовскую убежденность, ласковую властность, за которой таилась безотчетная злоба. Кудрявцев внезапно и рано умер, в нем студия потеряла одну из самых своих больших надежд: он обладал внутренним артистизмом, сквозившим во всей его гибкой фигуре, в ритмичности движений, что особенно ярко проявилось в его Панталоне. Страшноватым и отталкивающим обнаруживал Глазунов Яичницу. В исполнении всех ролей отсутствовал актерский нажим, но чем дальше развивалось действие, тем реже раздавался смех в зале, тем более отталкивающими становились женихи, тем нелепее терялась среди них маленькая фигурка туповатой мечтательной Агафьи Тихоновны — Бендиной. В конце концов актеры создавали образы вполне убедительные, но спектакль оставался внутренне противоречивым. Завадский неожиданно сделал не одного, а трех Кочкаревых, к персонажу Гоголя добавились два его спутника с какими-то неуловимо дьявольскими чертами. Они внезапно появлялись среди холстов, эти маленькие стройные дьяволята в черных фраках.

Спектакль при всей своей загадочности был интересен, он говорил о том, что в студии есть творческие силы, которые ищут своеобразных выходов.

Захава совершенно неожиданно для такого реалистического, по существу, земного режиссера стремился ярко театрализовать «Правду — хорошо, а счастье лучше». Первоначально предполагалось оформление художника И. М. Рабиновича, но после смерти Вахтангова художником студии стал очень талантливый и занятный человек С. П. Исаков. Он и оформлял оба спектакля.

В постановке пьесы Островского парадоксально соединялись некоторая доходящая до стилизации кукольность и густой реализм.

«Правда — хорошо, а счастье лучше» был праздничным и радостным, но, конечно, тоже полуученическим спектаклем, на котором лежала явная печать «Турандот». В его основе была легкая ирония по отношению к старому театру с его кулисами, арками и падугами, занавесами, но играли подчеркнуто, жирновато, памятуя, что Замоскворечье — заброшенный мир, в котором обитает особая порода людей. Вместе с тем продолжали

жить на сцене по существу (что и составляло прелесть студии) и Володя Москвин — решительный, наивный, открыто темпераментный, неловкий, обаятельный некрасивый Платон, и Щукин, постоянно боровшийся с лежащей на нем тяжкой костюмировкой, и совсем юная, наивная, какая-то косолапая Поликсена — Попова, и превосходные «старухи» — Ляуданская и Тихомирова, и Толчанов, уже в молодые годы обнаруживший склонность к мастерству перевоплощения.

Оба выпущенных после «Турандот» спектакля успокоения не внесли, внутри студии они считались дискуссионными.

Я пришел в студию в трудный период ее жизни, когда решалась ее дальнейшая судьба. Студия переживала момент ответственный: в первую очередь — смерть Вахтангова; болезненный переход студии в театр; необходимость определить свое художественное лицо; борьба между представителями различных творческих, бурливших внутри студии течений, поскольку ни один из старших студийцев не в силах был заменить ушедшего руководителя. Как молодой еще член студии, я не был захвачен этими бурными переживаниями. Но помню ночные общие заседания, которые были наполнены большим волнением, трепетом, самообвинениями, тревогой, сознанием взаимной ответственности за дальнейшую жизнь студии. Трудности усугублялись тем, что молодой студии приходилось противостоять нэповскому влиянию. К этому присоединялось и то, что значительная часть театральной Москвы считала, что смерть Вахтангова неизбежно повлечет за собой гибель студии, которая являлась личным делом Вахтангова и существовала лишь силой его таланта. И «Чудо святого Антония» и «Принцесса Турандот» считались учебными, студийными спектаклями, успех их целиком приписывали Вахтангову, который вдохнул в молодых и неопытных исполнителей силу, заковав их в нерушимую форму. Что делать неоперившейся молодежи после смерти такого острого и замечательного художника, как Вахтангов? Это не была дискуссия в привычном смысле слова, это был спор о дальнейшем пути, какое-то бередящее все существо человека, порой экстатическое решение судьбы студии как судьбы личной. Поэтому никого не удивляло то, что Ася Орочко, стоя на коленях, призывала к единству, что лила слезы Вера Львова или демонстративно покидал очередное заседание тот или иной студиец. Эти дискуссии должны были

разрешиться какими-то резкими организационными способами. Ушли из студии Котлубай и Завадский, вслед за ними, естественно, и я. Дальше работу вели Захава и Симонов, затем к режиссуре был привлечен А. Д. Попов. Но это уже следующий этап.

Внутри Третьей студии возникло еще одно начинание. В этом маленьком театрике с залом на сто — сто двадцать мест помимо основного фойе была еще маленькая гостиная, называвшаяся красной, по цвету отделки ее стен, и вмещавшая человек тридцать. В ней под руководством Н. М. Горчакова работала Школа Третьей студии, показавшая инсценировку рассказа Диккенса «Битва жизни». Спектакль произвел необыкновенное впечатление и собрал всю театральную Москву. Это было в меру сентиментально и трогательно, в меру строго, но до такой степени юно и талантливо, что этот обаятельнейший спектакль воспринимался как новое издание «Сверчка на печи». Казалось, что в юной Вахтанговской студии возникает нечто как бы повторяющее то, чем стала для Художественного театра Первая студия. Очень хороши были А. Н. Грибов в роли слуги, В. А. Орлов, В. П. Марецкая в роли неуклюжей служанки, А. О. Степанова, очень лирическая, в расцвете своей юности, но в то же время очень «английская» в сдержанности стиля своего поведения. Когда стал вопрос о реорганизации Художественного театра, то, как известно, Первая студия ответила категорическим отказом на предложение войти в его состав, Третья долго сопротивлялась, но в конце концов также ответила отказом, а Горчаков вместе со всей Школой перешел в МХАТ, и «Битва жизни» довольно долго шла там на малой сцене.

В Третьей студии я начал свои педагогические опыты и понял, что еще мало смыслю в этом деле и мне самому нужно учиться и учиться. А между тем я ставил «Вечер в Сорренте» Тургенева, где одну из главных ролей играл Горюнов; готовил водевиль «Любовное зелье» с Грибовым, который меня тогда совершенно пленил; отрывок из «Виктории» Гамсуна с юной и очаровательной Вагриной; кроме того, вводил вступившего в студию А. Д. Попова на роль Антония. В этюдном порядке мы репетировали переделанный рассказ какого-то французского автора «Мадам Фавар», смысл которого заключался в том, что очень знаменитая актриса любит молодого человека — эгоиста, легкомысленного красавца — и, умирая, хочет обеспечить ему безбедное будущее. Актри-

са продает свою смерть для кино. Кино должно снять все ее предсмертные мучения, и за это ей заплатят огромные деньги... Актрису играла Орочко, а молодого человека — Симонов. В этом моем спектакле существовали выходы из зрительного зала, без чего, как мне казалось, режиссеру обойтись нельзя. Но эта гротескная вещь была мне не под силу. Как сочетать, с одной стороны, реальную смерть, а с другой — игру в смерть? Орочко всячески старалась. Она играла очень сильно, у нее были разительные по неожиданности моменты. Симонов же, со свойственными ему лихостью и шикарным изяществом, лепил образ человека самовлюбленного и кокетливого. До сих пор помню его быстрый проход перед первым рядом и смену показной тревоги за судьбу актрисы каким-то самолюбованием, наигранной, но внешне убедительной влюбленностью и беспощадной требовательностью. Но спектакль все же не получился — думаю, в силу моей режиссерской неопытности.

Вместе с уходом Завадского и разрешением личных и творческих проблем как будто и кончился некий студийный период — студия переросла в театр. Уже определился ряд несомненно талантливых актеров, таких, как Щукин, Симонов, Толчанов, Орочко, Мансурова, Басов, Кудрявцев, Синельникова — образовалось ядро будущего театра.

Третья студия дала мне, конечно, очень много: знание театра и первый самостоятельный режиссерский опыт; познакомила с машинерией театра, с его внутренней жизнью. С другой стороны, театральные проблемы, которые казались мне отвлеченными, легко разрешимыми, стали для меня чем-то реальным, конкретным, глубоко личным и существенным, требуя полного сосредоточения сил.

Как раз в это время у меня завязываются творческие связи с московскими театрами, особенно — с Камерным и МХАТ 2-м.

МХАТ 2-й меня привлекал главным образом талантом Михаила Чехова, которого я считал, да и продолжаю считать, гением своего времени. Как раз по заказу театра тогда я закончил книгу «Первая студия. Сулержицкий. Вахтангов. Чехов», много посещал спектакли театра, приобрел в нем немало друзей и, вопреки своему

правилу не читать своих работ тем, о ком они написаны, решил прочитать ее артистам МХАТ 2-го, в чем и теперь раскаиваюсь. (Даже первую редакцию книги «Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени» я никак не согласовывал с Владимиром Ивановичем, несмотря на нашу творческую близость, твердо полагая, что критик должен быть свободным в своих суждениях.) Помню, собрались М. А. Чехов, И. Н. Берсенев, Б. М. Сушкевич, Н. Н. Бромлей — люди, друг на друга не похожие; воспринимали они текст книги каждый по-своему.

Михаил Александрович Чехов во время чтения явно скучал и томился; казалось, ему было безразлично, что я написал о нем, и меня его равнодушие обижало. Правда, относился он ко мне доброжелательно и тепло, с интересом принял мою небольшую статью о нем, «Торжество победителя», охотно вступал в беседы — но беседовать ему было, видимо, интереснее, чем слушать. Позже я понял, что со своей личной точки зрения он был прав. В самом деле, я писал о нем только как об актере, воплотившем традиции Первой студии. А у Михаила Чехова, помимо того, что его необыкновенная творческая индивидуальность представляла сама по себе исключительную ценность, а не только в связи с эволюцией МХАТ 2-го, как раз в это время создавалась своя «система» и своя теория, в моей книге, по существу, не получившие сколько-нибудь серьезного отражения.

Сами по себе люди, собравшиеся на чтение, были интересны каждый в отдельности. Борис Михайлович Сушкевич был человеком умным, медлительным, немного тяжеловесным, но знающим и упорным в достижении цели. Он представлял полную противоположность Михаилу Чехову, взволнованному, нетерпеливому, взрывчатому. Получался контраст двух различных жизненных ритмов. Литературной жизнью труппы руководила Надежда Николаевна Бромлей, актриса и писательница. Она писала неплохие стихи, была женщиной остроумной и ироничной, великолепно гадала на картах — «предсказывала» судьбу. Бромлей занималась и драматургией — две ее пьесы, правда, очень неудачные, «Архангел Михаил» и «Король Квадратной республики», шли на сцене МХАТ 2-го. Эту четверку замыкал Иван Николаевич Берсенев, блестящий, элегантный, обаятельный и обходительный. Он был великолепным тактиком, умел внутри театра так «смешивать шахматные фигуры», что потом и не разобрать было, где они стояли прежде.

Но подлинного контакта между нами тогда не возникло, разговоры о сотрудничестве долгое время оставались беспредметными, а когда наконец я получил от Берсенева и Чехова письменное приглашение работать в МХАТ 2-м, я уже был позван в Художественный театр.

На какое-то время я сблизился с модным и посещаемым Камерным театром. Постепенно окрепла продолжавшаяся потом всю жизнь дружба с Алисой Георгиевной Коонен, с Александром Яковлевичем Таировым и Николаем Михайловичем Церетелли. Таиров создал свой театральный клуб «Эксцентрион», где собирались раз-два в месяц друзья театра — поэты, художники, актеры, просто интересные люди. Устраивался банкет, исполнялись отдельные отрывки, поэты читали новые стихи, и каждый раз Алиса Коонен и Николай Церетелли исполняли свой коронный номер — изящно и смело танцевали вальс-бостон.

Все это не походило на знакомые мне прежде театральные вечера в Третьей студии, где и круг приглашенных и сама атмосфера были иными. Там собирались в красной гостиной, у камина, студийцы располагались на полу, на ковре, и в интимной обстановке принимали гостей, близких студии людей. В отблесках огня, в полутьме коротались вечера, посвященные искусству, вечера, которые Вахтангов называл праздниками. Рассказывали, что туда приходил «на огонек» сам Федор Иванович Шаляпин, на этих студийных вечерах он не пел, а читал. Я не присутствовал при этом, но мне рассказывал Р. Н. Симонов, что Шаляпин читал два монолога из «Маленьких трагедий» Пушкина — Сальери из «Моцарта и Сальери» и Председателя из «Пира во время чумы», читал замечательно, хотя и несколько в старомодной манере.

А тут, на вечерах Камерного театра, совсем иная обстановка, тоже дружеская, но обостренно шумная. Как-то в табачном дыму одного из вечеров в «Эксцентрионе» я столкнулся с Айседорой Дункан. «Давайте танцевать»,— предложила она и, несмотря на мои уверения, что я не умею, потащила меня в толпу. Мы немного неудачливо потоптались на месте, разочаровавшись в партнере, она потянула меня в угол, где сидела Н. А. Розенель, жена А. В. Луначарского. Дункан, посмотрев на нее, выпалила: «Я ненавижу вас» и несколько театрально-патетически заявила: «Я люблю вашего мужа, нет в Советском Союзе человека интереснее его. А он не об-

ращает на меня внимания!» Розенель посмотрела на нее — Дункан было уже немало лет — и ответила: «Анатолий Васильевич любит молодежь».

Дункан в это время только что приехала в Москву — и довольно неожиданно. Внезапно по театральным учреждениям Москвы начались заботливые звонки: «Как быть? Куда поместить Айседору Дункан?» Она приехала с громадным багажом и терпеливо сидела на вокзале. Сначала замыслили поселить ее в квартире Е. В. Гельцер, замешкавшейся в это время на гастролях, в конце концов обнаружили, что на Пречистенке пустует особняк, принадлежавший раньше балерине Балашовой. Там ее и устроили... Вспоминаю ее первое выступление в Большом театре. Немолодая, поблекшая, с несколько деформированной фигурой, она вышла на сцену босая и танцевала на музыку Бетховена. Это оставляло ощущение какой-то неловкости. Но «Интернационал» в ее исполнении производил огромное впечатление, тело ее было напряжено, появлялось чувство трагизма, мощь, воля к восстанию...

А. Я. Таиров предложил мне принять активное участие в жизни Камерного театра и его школы: читать лекции по истории театра. Я храбро и безответственно согласился, хотя явно чувствовал пробелы в познаниях, особенно в области западноевропейского театра. Боясь, что слушать меня будет скучно, да и потому, что знания мои были ограниченными, я придумал довольно оригинальный способ изучения студентами театральной истории: прослушав, скажем, курс по истории французского театра такого-то века, они играли отрывки из репертуара того времени в соответствующей театральной манере. Так историю театральных стилей они постигали и в теории и на практике. Время занятий проходило чрезвычайно интересно, и я до сих пор уверен, что на актерском и режиссерском факультетах такой практический способ освоения истории театра чрезвычайно полезен. А сама по себе мысль о реставрации старых спектаклей в учебном процессе не так уж безнадежна.

Весь дух Камерного театра той поры был молодым и задорным. И Алиса Георгиевна, остроумная, жизнерадостная, талантливая, и любимцы публики — «герои» Фердинандов и Церетелли — несли атмосферу веселья и молодости. Декаданс, проскальзывавший в спектаклях, в ежедневной жизни театра, в настроении его актеров совсем не ощущался.

Неожиданно я получил записку от О. С. Бокшанской — секретаря Вл. И. Немировича-Данченко,— в которой сообщалось, что ему необходимо со мной срочно увидеться. Я недоумевал, откуда возникла такая срочность. Встречались мы раньше на всякого рода диспутах и совещаниях, которыми изобиловала московская театральная жизнь. Правда, я сильно увлекался «Лизистратой», но крайне смелую постановку «Карменсита и солдат», которая меня потом убедила, я в печати отрицал, а возобновленное «Горе от ума» объявил устаревшим и, что было уж совсем грубо с моей стороны, даже не упомянул Станиславского — Фамусова. Поэтому, идя на свидание в Художественный театр, я ждал какого-нибудь вежливого, но не очень приятного для меня разговора по поводу моих критических выступлений.

Так я впервые вошел в памятный всем мхатовцам, расположенный в бельэтаже, рядом с ложами, небольшой кабинет Владимира Ивановича, довольно своеобразный, сделанный по заказу самого хозяина, с узеньким столиком и мебелью в стиле всего Художественного театра 1902 года, со стенами, увешанными фотографиями с автографами актеров и друзей. Из него Владимир Иванович, часто незаметно для актеров, наблюдал отдельные куски спектакля и любил в нем ночевать на небольшом угловом и необычайно уютном диванчике.

Начался некий отвлеченный и озадачивший меня разговор. Владимир Иванович расспрашивал о моей точке зрения на текущую театральную жизнь. Я, естественно, немного стесняясь, но вполне авторитетно рассуждал о любых явлениях театральной жизни и, разумеется, вежливо порицал МХАТ. В Художественном театре тех лет дело обстояло сложно. Когда театр вернулся из Америки, он первоначально далеко не всегда играл при полном зале, хотя спектакли шли в составе, о котором можно только мечтать. В «Дяде Ване» играли Станиславский, Лужский, Вишневский, «На дне» и «Мудрец» сохранялись в полном великолепном составе: Качалов, Станиславский, Леонидов, Москвин, Шевченко, Лужский. Между тем студии Художественного театра блистали. (Теперь только по-настоящему ценишь все величие Станиславского и Немировича-Данченко, в первые годы революции создавших целое поколение актеров — и каких актеров!) Но сам МХАТ со своим старым репертуаром падал в некую пустоту. К тому же театральная критика, в подавляющем большинстве резко настроенная против

Художественного театра, довольно длительное время поддерживала вокруг него напряженную и по большей части несправедливую атмосферу.

Обо всем этом и шла речь у нас с Владимиром Ивановичем. В конце разговора он спросил, есть ли у меня какие-нибудь практические мысли по поводу Художественного театра.

И Владимир Иванович, и Станиславский, и Горький обладали необыкновенным качеством, свойственным крупным людям,— они говорили мало, но любили и умели слушать, и собеседнику становилось интересно говорить, раз его так доброжелательно и терпеливо выслушивали. Была, думаю, у них наряду с подлинным интересом к человеку, к его мыслям и некая «провокационная» задача — собеседник в этой ситуации начинал чувствовать свою значительность, высказывался полностью, порою до хвастовства, и был как на ладони: хватай и кушай.

Владимир Иванович и на этот раз был внимателен. Я делился с ним своими сомнениями о путях МХАТ, о том, что новая встреча со старыми спектаклями далеко не всегда приносила ту радость, которую мы ожидали. Говорил, что молодежь продолжает любить Художественный театр, восхищаться его актерами и поэтому так требовательна к нему, что перед нами возникает вопрос, не завершил ли уже МХАТ свою огромную историческую роль.

Он слушал, слушал меня, а потом заметил: «Вы ушли из Третьей студии, почему же вы не пришли ко мне? А вот Юрий Александрович Завадский поступил в Художественный театр. Почему бы и вам не сделать то же?» На это я простодушно ответил, что в таком устаревшем театре мне делать нечего. На его вопрос, не хотел бы ли я занять какое-либо место в литературной части, я с твердостью ответил отрицательно. Владимир Иванович иронически улыбнулся и попросил в порядке личного одолжения не говорить ни да, ни нет, а взять и прочитать лично для него три пьесы и через недельку зайти. Я, естественно, ответил полным согласием.

Через неделю я вновь получил записку Бокшанской: Владимир Иванович удивляется, почему я к нему не иду.

Владимир Иванович сразу же спросил, подумал ли я о репертуаре Художественного театра и, не дожидаясь ответа, начал говорить о затруднениях, которые переживает театр, о стоящих перед ним здачах, о молодежи из

Второй и Третьей студий, принятой в труппу Художественного театра, о мощи «стариков», о тех огромных артистических силах, которыми театр теперь располагает. Он говорил о необходимости коренного пересмотра репертуара, о невозможности строить новый МХАТ на основе только старых, хотя и прекрасных, спектаклей, подчеркнув согласие с ним в этом вопросе Станиславского; об огромном значении, которое он придает постановке «Пугачевщины» Тренева, и о тех новых приемах режиссуры, которыми он здесь пользуется. Особо остановился он на несправедливом отношении театральной критики, не всегда умеющей рассмотреть процессы, происходящие внутри театра. Он говорил, как всегда, словно извлекая из себя мысль, порою задерживаясь, будто ища ее наиболее точного выражения.

Беседа заняла около часа. Относительно пьес, которые я прочел и о которых авторитетно отрицательно высказался, он, поблагодарив, довольно равнодушно сказал: «Все равно они не пойдут». В кабинет вошел В. В. Лужский, ближайший помощник Немировича-Данченко по труппе. Познакомились. Я собрался уходить и был уже на пороге, когда Владимир Иванович бросил мне вдогонку: «А вы не заметили, что вы уже начали работать в Художественном театре? Василий Васильевич, пожалуйста, оформите договор!»

Я растерялся от его спокойного и уверенного заявления.

Мне рассказывали, что Владимир Иванович так элегантно умел заговорить драматурга или актера, что тот выходил из театра со счастливой улыбкой и, только пройдя три квартала, на углу Пушкинской площади осознавал результат беседы и понимал, что ему вежливо отказали в постановке или сняли с роли. На этот раз и я, только придя домой, понял, что, оказывается, я теперь работаю в Художественном театре.

Сперва к этому событию я, привыкший к нерегламентированной жизни, относился строптиво и легкомысленно, не погружаясь в работу целиком и отдавая преимущественное внимание журналистской деятельности. Я ходил на репертуарные заседания, посещал репетиции «Пугачевщины» и Пушкинского спектакля, но в жизнь Художественного театра полностью и органично не втягивался, тем более что и Художественный театр вскоре выехал на длительные гастроли.

Летом в компании с Николаем Робертовичем Эрдма-

ном, удивительным человеком и талантливым драматургом, я впервые поехал в Германию и Италию, в Сорренто к Горькому. Заграничная поездка, берлинские театры и личная встреча в Сорренто с Горьким произвели на меня сильное впечатление. А из Художественного театра летели требовательные запросы: почему я не явился на сбор труппы? Я тогда и не представлял себе значительность этого ежегодного события и того, что сбор труппы для дисциплинированного и подтянутого МХАТ есть нечто в высшей степени серьезное, обязательное и праздничное.

Вернувшись в Москву, я пришел в Художественный театр и застал банкет по случаю проводов Владимира Ивановича, уезжавшего с Музыкальной студией на гастроли в Европу и Америку.

Василий Васильевич Лужский очень холодно встретил меня в коридоре, на банкет не пригласил и на мой вопрос, когда можно встретиться с Владимиром Ивановичем, ответил, что теперь уже после его возвращения — этак года через два. Тут же я узнал, что назначен председателем Репертуарно-художественной коллегии Художественного театра. Так начался один из ответственнейших этапов моей жизни.

Глава седьмая

Придя в Художественный театр, я далеко не сразу мог к нему привыкнуть и чувствовал себя несвободно. Первоначально мне казались тесными, темноватыми и старомодными его помещения, и прежде всего его полутемные днем коридоры. Непривычной была тишина, царившая в утренние репетиционные часы. Зигзаги Шехтеля на серо-зеленых стенах и сам характер декоративного убранства, носивший явную печать начала века, вызывали во мне невольное желание замазать эти запоздалые украшения и сделать все более современным. Когда я заикнулся о своих еретических замыслах Лужскому, он посмотрел на меня как на сумасшедшего и быстро меня укротил. Потом я понял, что во внешнем облике Художественного театра все должно оставаться нерушимым, что во всей этой его странности, немодности, в этих его зигзагах и сумрачных коридорах заключена особая, лишь ему присущая атмосфера. И вскоре мне стали привычны и милы и зигзаги Шехтеля, и тишина, и полумрак,

и весь уклад жизни театра, не похожего ни на один другой. Этот уклад сказывался во всем — и в вежливости капельдинеров, в их преданности театру, в каком-то особом рвении, которое проявлялось в повседневном труде даже курьеров, сторожей. Работая здесь, каждый незаметно становился, иногда вопреки самому себе, несмотря на внутреннее сопротивление, причастным ко всему театральному бытию и начинал впитывать в себя всю историю этого театра, весь аромат прошедших сезонов. Каждый в Художественном театре чувствовал себя не просто служащим, а как бы участником сложного творческого процесса.

Так называемый «обслуживающий» персонал, технические работники были своего рода добрыми богами — Ларами, которые окутывали доброжелательной строгостью всех вступающих в Художественный театр. Они глядели на нас порою с опаской, не разрушит ли эта молодая и горячая орава что-либо из достойных традиций театра, который они привыкли чтить, сурово судить и в малейших деталях жизни которого разбирались ответственно и требовательно. Я отнюдь не собираюсь представить их какими-то ангелами, возможно, и в их среде существовало соперничество или неизбежное в театре недовольство, но тем не менее они были до пронзительности трогательны в самой сути отношения к театру. Было во всех них какое-то достоинство, сознание важности и необходимости своего участия в спектакле, заставлявшее относиться к ним с особым уважением. Неслышные и строгие, порою с добрым юмором, они возникали в нужный момент из-за кулисных просторов, отличаясь проникновенным знанием психологии актера. Они умели, когда нужно, посоветовать, когда нужно, помолчать и даже пожурить. Они знали наизусть привычки своих постоянных «клиентов», а те в свою очередь не могли обходиться без их ласковой и требовательной помощи.

Бывая по делам во время спектаклей в небольшой артистической уборной Станиславского (Константин Сергеевич приезжал в театр за два часа до спектакля), я часто заставал в ней невысокого, суховатого старичка (во всяком случае, таким он мне тогда казался) И. К. Тщедушнова, который испокон веков одевал Станиславского. Он заботился о Станиславском, как Фирс о Гаеве, давал оценку сыгранной роли, советовал, беспокоился о его питании и зачастую присутствовал при

всех самых серьезных разговорах, касающихся судьбы театра.

Даже у постоянно дежурившего в 30-х годах во МХАТ симпатичного и вальяжного милиционера любимым занятием было чтение дома различных пьес в присутствии членов своей семьи и распределение в них ролей на мхатовских актеров.

Среди «сотрудников», так сказать, актеров «низшего ранга» (теперь сказали бы — миманса) выделялись С. А. Мозалевский и В. Н. Добровольский, два противоположных по характеру человека, которые со дня основания театра несли свои трудные обязанности, редко выходя за их пределы. Добровольский, скромный, интеллигентный, несмелый и дисциплинированный, по-моему, и не претендовал на большее, довольствуясь своей работой в театре (он соединял свои выступления в народных сценах со службой в бухгалтерии) и внимательно выполнял режиссерские задания. Мозалевский был фигурой оригинальной. Была какая-то парадоксальность во всем его облике, в той гордости, которую он в себе хранил, и в его не очень порою лестных оценках театральных событий. Он мог ворчливо не соглашаться с новшествами, которые вносил «Константин», мог с убежденным упрямством возразить самому Немировичу-Данченко, на репетициях пробурчать в ответ на предложенную новую мизансцену: «Стоял здесь и буду стоять». Говорил он в жизни как-то несуразно, но защищал театр рыцарски. Он иногда играл маленькие роли (например, Голубя-отца в «Царе Федоре») и дорожил ими очень, неколебимо сохраняя их рисунок. Десятилетиями, из сезона в сезон появлялся он в «На дне» в бессловесных «выходах», которые были режиссерски тщательно отделаны (как, например, пристав), равно строго относясь и к остальным участникам народных сцен и к исполнителям центральных ролей.

Я уж не говорю о том чувстве ответственности, с которым относились к своей роли в театре исполнители второстепенных ролей, для каждого из которых их выход на сцену являлся событием, радостью, значительным фактором жизни. Нужно было создать такого помощника режиссера, как Н. Г. Александров, игравшего ряд характерных ролей,— во время моей работы в театре он был, так сказать, главой помощников режиссеров, досконально знал почти все спектакли и, несмотря на мягкость характера, строго требовал со своих подчиненных, обучая их мастерству «помрежа»: «помреж» во МХАТ считался

хозяином спектакля, которому подчинялись все, вплоть до Станиславского, показывавшего в этом пример остальным.

Атмосфера театра в середине 20-х годов покоряла, как и в прежние годы. А между тем положение, которое я застал в Художественном театре, отнюдь не относилось к простым. Театр переживал, как я уже говорил, острейший момент — слияние труппы Второй студии и Школы Третьей студии со «стариками» театра. Процесс слияния происходил постепенно, он наметился в предшествовавшие сезоны, когда Художественный театр гастролировал в Америке. Студии, пользовавшиеся автономией и самоуправлением, все же неустанно чувствовали глаз руководителей. Когда Завадский поставил «Женитьбу», Немирович-Данченко приехал на сдачу спектакля и, несмотря на очевидные противоречия работы, отнесся к поискам начинающего режиссера тонко и бережно. Собрав труппу в маленьком кабинетике, он подробно обсудил спектакль, явно сочувствуя дерзкому замыслу.

Раньше я оказывался в атмосфере МХАТ только по торжественным случаям. Двадцатипятилетие МХАТ скромно отмечалось как раз в то время, когда театр находился на гастролях в Америке. Вел юбилейный вечер А. И. Южин. На сцене плотным каре выстроилось целое «воинство»: участники шести студий МХАТ. Каждая студия, предводительствуемая своими молодыми руководителями, представляла как бы боевой отряд, даже со своим знаменем. Происходил смотр сил, которыми располагал Художественный театр. Они были внушительны, тем более если вспомнить, что среди них были и М. Чехов, и Завадский, и Баталов, и Бирман, и Гиацинтова, и многое множество замечательных, впоследствии знаменитых артистов.

На сцене особняком стояли два кресла — в одном сидел Владимир Иванович, другое символически предназначалось для отсутствующего Константина Сергеевича. Всю атмосферу юбилея пронизывало уважение к находившимся в гастрольной поездке «старикам», и особенно — к Станиславскому. Свое не очень длинное выступление Владимир Иванович посвятил связи прошлого и настоящего, с присущей ему суровой нежностью подчеркнув роль Станиславского в создании и руководстве МХАТ. Не обошлось, конечно, и без полуиронических традиционных для него и Константина Сергеевича шуток: кто же из них является «папой» и кто «мамой» в

рожденном ими деле. Южин вел юбилей хотя и тепло, но, как всегда, властно. Когда переполненный зрительный зал затягивал, по его мнению, аплодисменты, Южин прекращал их каким-то великолепным монументальным жестом, как дирижер укрощает оркестр, и зал ему послушно повиновался.

Помнится мне и вечер памяти Николая Ефимовича Эфроса — он проходил в нижнем фойе, очень памятном мне. Тогда впервые, еще до вступления в МХАТ, я встретился с деятелями Художественного театра, к тому времени вернувшимися из Америки. Выступали на этом вечере Станиславский, Немирович-Данченко, Качалов... Пришлось говорить и мне. Со смерти Эфроса прошло уже более года, и в воспоминаниях отсутствовал панихидный оттенок, а Станиславский и Качалов сумели каждый по-своему подчеркнуть жизнерадостность натуры Эфроса, какую-то присущую ему лирическую нежность. В тот вечер я впервые почувствовал родственное чувство, сплачивавшее людей в Художественном театре.

Я вживался в театр. Весной 1925 года, когда я поступил в театр, труппа готовилась к летней поездке и привычная общая творческая жизнь как-то затихла, а репертуарные вопросы решались Владимиром Ивановичем в узком кругу. Теперь, осенью, собралась вся мхатовская семья.

С 1924/25 года началась новая полоса в жизни Художественного театра. Ставились важнейшие творческие и организационные задачи. Предстояло слить «стариков» и молодежь в единую труппу — объединить «дедов» и «внуков», как любил говорить Константин Сергеевич, намекая на то, что «дети», то есть Первая студия, отказалась войти в труппу МХАТ. Еще более важным было определить репертуарную линию, создать репертуар, который состоял бы не только из возобновленных спектаклей, а самое главное — органически отвечал бы требованиям современности: возникала настойчивая необходимость поисков новых средств сценической выразительности.

Поиски новых приемов всегда отличали Константина Сергеевича и Владимира Ивановича. Я не помню сезона, когда бы они, возвращаясь осенью, не выдвигали новых, более углубленных художественных — актерских и режиссерских задач: то, что еще год назад казалось новым, отнюдь не отменялось, но объявлялось недостаточным. Постоянная неудовлетворенность руководителей

МХАТ, тревога за судьбу коллектива держали труппу в состоянии вечного творческого беспокойства.

Ни одну из этих творческих задач — слияние труппы, поиски современного репертуара, художественных приемов — было немыслимо оторвать от других. Слияние разных поколений актеров могло осуществиться только на основе новых современных работ, новый репертуар казался невозможным без притока свежих драматургических сил, а обновление художественных средств было немыслимо без того и другого. Для осуществления этих задач и ввели громоздкую, но умную структуру управления театром, придуманную Владимиром Ивановичем. И хотя административные вопросы тогда (как я ошибался!) казались мне несущественными, проблема художественной организации театральной жизни меня поглотила всецело.

Для многих «стариков» театра, только что вернувшихся из Америки, где они с огромным успехом выступали в старых испытанных ролях, неизбежно вставала возрастная проблема, связанная с пересмотром амплуа и переходом на новые роли. Необходимость расстаться с рядом ролей и творчески найти себя в новом качестве каждый переживал по-своему. «Старики», обостренно чувствуя свою ответственность за судьбу МХАТ, должны были теперь как бы заново ощутить не только свое реальное участие в театральной жизни Москвы и вообще в жизни, но одновременно определить свое место в собственном коллективе. Всегда, независимо от характера человека, от его душевного склада, это были переживания глубоко личные, скрытые от чужих глаз, не выплеснутые наружу. Каждый искал выхода, ставя на первое место интересы дела, интересы МХАТ, которые были для них неразрывны от их личных судеб, ибо в Художественном театре заключалась их жизнь, их прошлое, их настоящее, их страдания и радости. Молодежь, естественно, не могла полностью понять это их взволнованное, очень серьезное и требовательное восприятие всех благ и бед театра. Их тревожили проблемы, не существовавшие для молодежи, и мы порою относились к их раздумьям недостаточно внимательно. Полные сил, стоящие на пороге актерской и режиссерской деятельности, молодые мхатовцы были захвачены раскрывшимися перед ними широчайшими перспективами и возможностями. Среди общего мажорного, оптимистического, радостного настроения мы частенько не замечали озабоченно ожи-

дающих глаз. А между тем «старики»-мхатовцы, покидавшие Москву всего на два года, вернувшись, встретились с такими переменами во всех областях жизни, что должны были пересмотреть многое из своего драгоценнейшего опыта. Я уже не говорю о Качаловской группе, в годы гражданской войны оторванной от Родины, вернувшейся только в 1922 году и через короткий срок снова уехавшей на два года с МХАТ на гастроли за рубеж. «Старики» относились к новым задачам очень серьезно и, естественно, приглядываясь к молодежи, в какой-то мере проверяли ее отношение к театру, к искусству. У Качалова и Книппер этот интерес к молодым был особенно сильным. В отличие от других старших мхатовцев Качаловская группа встретилась с молодыми, мало их зная по студийным постановкам и по отдельным ролям в спектаклях Художественного театра.

Надо сказать, что и процентное соотношение в театре было не в пользу «стариков». На огромную труппу МХАТ, с ее основным, переменным и вспомогательным составом, «стариков» оказалось не более четверти. Остальное составляла молодежь. Такое деление труппы отражало требовательность руководства: для того чтобы закрепиться в основном составе, следовало доказать свою не только полезность, но творческую и этическую силу, пройти, так сказать, суровую проверку делом. И даже такой мощный актер, как Топорков, ко времени своего вступления в МХАТ уже завоевавший широкую известность, был сначала включен в переменный состав. (По мысли создателей подобной структуры, театр получал право по истечении известного срока решать, останется актер в театре или нет.) Грибов и Блинников тоже года три-четыре числились в переменном составе. Перед входившими во вспомогательный состав театр не брал обязательства удовлетворять их ролями — их дарование можно было определить по участию в народных сценах. Так, в мимолетных эпизодах выдвинулись Грибков и Дорохин.

Когда я поступил в театр, результаты слияния не могли еще обнаружиться с полной очевидностью, процесс взаимного узнавания и творческого взаимопонимания находился в полном разгаре. А за стенами МХАТ, в околотеатральных кругах, уже ширилась недобрая молва, что выступление молодежи в старых спектаклях прошло отнюдь не ободряюще, больших талантов не обнаружило и что вся сила Художественного театра по-прежнему

только в «стариках». И действительно, вводы в готовые спектакли были, по существу, вынужденным шагом. Молодые актеры, выступавшие в новых ответственных ролях, естественно, многое теряли рядом с отлившимися образами, созданными «стариками»; трудно было выдержать сравнение не только со Станиславским — Фамусовым, но и с Москвиным — Загорецким.

Первым спектаклем, который должен был выявить творческие результаты слияния, была «Пугачевщина» Тренева, генеральные репетиции которой я и застал, придя в театр. Спектакль не получился целостным, и это естественно. Он как раз и отразил процесс, переживаемый театром. С одной стороны, в нем вылилось стремление к новому стилю — трагическому, монументальному, к замене былой психологической интимности эпосом, широкими массовыми сценами, призванными передать народную трагедию. С другой — некая дань новым тенденциям в области декорационного оформления, правда, на сей раз неудачная: маленькие домики, выстроенные на сцене, казались условными и крошечными рядом с могучими фигурами пугачевцев, и это несоответствие придавало многим эпизодам игрушечный характер, мешало восприятию спектакля.

А между тем в этом противоречивом, вобравшем в себя как бы две противоположные тенденции спектакле были настоящие актерские удачи. Оба исполнителя роли Пугачева — и Москвин и Леонидов — каждый по-своему, чрезвычайно интересно решали этот характер: один — умного мужика, другой — стихийного бунтаря. Театр очень рассчитывал на этот спектакль, но ответа на основные внутритеатральные вопросы он не дал, постановка оказалась затянутой, перегруженной деталями. Театр получил прессу довольно пеструю, и много критических стрел летело в его адрес, хотя значение «Пугачевщины» нельзя было недооценить.

Я встретил в театре людей удивительных.

Из «стариков» театра первоначально я более всего имел дело с Лужским — личностью столь же оригинальной, как и все основатели МХТ. Он, подобно другим, не мыслил себя вне МХАТ, справедливо считая его «своим». Он опасался «мраморной плиты», под красивым и мертвым величием которой мог быть погребен МХАТ.

Обладал он особого рода темпераментом — не только актерским, но и жизненным, заставлявшим его интересоваться всеми сторонами сложного, созданного при его участии театрального организма. Он неизменно в разных качествах входил в административное руководство театром — то в качестве члена дирекции, то заведующего труппой, и т. д. В нем неизбежно и незаметно сосредоточивалась вся жизнь театра, и неудивительно, что в первые месяцы отсутствия Владимира Ивановича он выполнял даже функции директора. Ему до всего было дело, вплоть до мелочей. Очень импозантный с виду, глубоко интеллигентный, он не то что вмешивался в чуждые ему области — он жил ими, и для каждого члена труппы казалась естественной такая его роль в театре. Наоборот, каждый удивился бы, если бы не встретил этого горячего вмешательства Лужского.

Лужский поддерживал тесную связь с московской интеллигенцией. Был он, как и Леонидов, страстным пушкинистом и входил в Пушкинский кружок, состоявший из крупнейших специалистов,— помнится, в него входили М. А. Цявловский, И. А. Новиков, Л. П. Гроссман. Их встречи назначались преимущественно в небольшом и уютном, с маленьким садом, домике Лужского, в одном из арбатских переулков. К этим встречам Лужский готовился тщательно, предвкушая их как наивысшее наслаждение. Он любил и ценил литературу, внимательно следил за появлением молодых талантов, и не раз между нами разгорались ожесточенные споры по поводу оценки того или иного нашумевшего произведения. Но встревал он в эти споры открыто, любопытствуя, с характерной для него манерой повторять слова, жестикулируя и как бы отбивая ритм головой. Василий Васильевич охотно открывал молодежи доступ в свой дом, всегда шумный, веселый и сверх меры доброжелательный (его сын, Е. В. Калужский, был замечательным заведующим репертуаром в МХАТ, невестка, Е. С. Телешева, племянница известного писателя,— актрисой и незаурядным педагогом-режиссером). Я неизменно вспоминаю рядом с Лужским добрейшую Перетту Александровну — его жену (а жены «стариков» МХАТ, неназойливо, скромно держась на втором плане, без какого-либо грубого вмешательства становились участницами этой странной, особой мхатовской жизни, ибо делили со своими мужьями не только все их горести и победы, но и горести и победы МХАТ). Молодежь всегда искала под-

держки и защиты у этого интересного, живущего в бурном ритме человека.

Но был он человеком сложным и в какой-то мере, несмотря на общительность, затаенным. Мне кажется, что это зависело от его актерской судьбы. Один из первых в рядах МХАТ, он, однако, никогда не мог актерски стать вровень со Станиславским, Качаловым, Леонидовым, Москвиным. И если чудесный по ясности и простоте актер Грибунин принимал это неравенство как неизбежность, в Лужском все бунтовало и восставало против несправедливости судьбы, ибо никто больше него не отдавал театру сил, страсти, энергии.

Он играл много характерных ролей и в творчестве обладал такой же острой наблюдательностью, как и в жизни. Он умел перенести на сцену те или иные особенности, замеченные его зорким и не всегда добрым глазом. В ранний период творчества он доходил порой до чрезмерности в поисках самой неожиданной характерности в походке, интонации, жестикуляции. С годами Лужский смягчал свою игру, но ему приходилось побеждать лично ему принадлежавшую характерность, так или иначе прорывавшуюся через самые изобретательные находки актера. У него были свои сценические шедевры, такие, как Андрей в «Трех сестрах» или в особенности Федор Павлович в «Братьях Карамазовых». Ему преимущественно удавались люди с двойным дном, люди противоречивых чувств. Но, где-то бесконечно уязвленный, он был предельно честен по отношению к театру и так же предельно честен к себе. В поисках ролей для Лужского мы остановились на «Дядюшкином сне», твердо рассчитывая на него как на основного исполнителя роли князя. Дублером был назначен Хмелев, уже удививший труппу и зрителей исполнением таких ролей, как Силан в «Горячем сердце» и Марей в «Пугачевщине». Заменяя Лужского на репетиции, Хмелев обнаружил поразительную смелость приемов, и Лужский, всегда жадный к ролям, страстно мечтавший сыграть князя, сам от него отказался. Я помню, как после одной из наиболее удачных репетиций «Дней Турбиных» он в полном и искреннем восторге признавался: «В ваши годы мы так не играли!» — забывая, что они в молодости были первопроходцами, открывателями, а следующее поколение мхатовцев многое получило от «стариков» готовым, что и предстояло ему развивать. Нужно добавить, что при всем своем энтузиазме Лужский был человеком иро-

ническим, полным порою скептического юмора, великолепным и тонким рассказчиком анекдотов, преимущественно театральных, а их очень любили и ценили в МХАТ — вспомним «Театральный роман» Булгакова, как бы вспоенный такими ироническими привычками старшего поколения. Ничто не могло лишить Лужского его немного злого юмора. Он любил рассказывать анекдоты (а может быть, являлся их автором?) о многочисленных оговорках Константина Сергеевича и неудачливости Владимира Ивановича. Чудесно пародируя и Константина Сергеевича и себя самого в «Трех сестрах», он показывал, как, знакомясь в первом акте с Андреем Прозоровым, Станиславский нечаянно представился — «Прозоров» (вместо: «Вершинин»). «Я не растерялся,— вспоминал Василий Васильевич,— и ответил: «Я тоже, я тоже». Или как в «Царе Федоре Иоанновиче» Константин Сергеевич сделал в одной фразе сразу несколько оговорок: «Цацыра, матушка, позволь сказать два слота браву твоему», и т. д.

Сколько труда и изобретательности вложил Лужский в режиссерскую работу Художественного театра! Для всех остальных — для Москвина, а впоследствии и для Леонидова — режиссура была спорадическим явлением, а для Лужского — одним из существеннейших дел в театре. Как мне рассказывали, знаменитая пляска нищих в «Анатэме» имела своим источником режиссерский рисунок Лужского. Тут-то и пригодился ему дар жизненной наблюдательности. Будучи режиссером, он становился педагогом, настойчивым, щедрым, порою высмеивающим, изредка поощряющим, но всегда темпераментным без крикливости. Ему было всего мало, и он вгрызался в жизнь МХАТ целиком, будто собираясь вместить ее в себя всю, без остатка.

А рядом с ним, как бы растворяясь в МХАТ, существовал Владимир Федорович Грибунин, неслышный и незаметный талант — самый простой актер МХАТ, по определению Немировича-Данченко. Какой-то весь плавный, серьезно оценивающий искусство МХАТ, он относился к молодежи с отеческой, тоскливой благожелательностью. Может быть, его собственный вклад в искусство был ниже его возможностей — судьба всех, даже наиболее удачливых актеров МХАТ. Но эту свою судьбу он переносил скрытно, и порою, ловя его взгляд на ком-то из талантливой молодежи, я как бы читал в нем надежду, что этот молодой актер выразит себя на сцене более ис-

черпывающе, нежели сам Грибунин. А в числе его сценических созданий были и такие, которые могли по праву считаться совершенными. Было эпическое спокойствие в законченной лепке его образов, некая великая мудрость, с которой он раскрывал судьбу людей, никогда не пытавшихся вырваться из поглотившей их среды. В этом отнюдь не было человеческого или артистического равнодушия, ибо наряду со спокойным Платоном Михайловичем («Горе от ума») или важным Симеоновым-Пищиком в круг его ролей входил Фурначев («Смерть Пазухина»), в котором каким-то особым, ведомым лишь самому актеру образом соединялось разоблачительное проникновение в самое существо характера с артистической закругленностью, свойственной всем работам Грибунина, и объективностью, против которой нельзя было возразить. И если Лужский был всегда, и на сцене и в жизни, субъективен, отрицал, смеялся, гневался, то Грибунин фиксировал играемые характеры точно, брал их в каком-то бесконечном течении жизни. Они приходили издалека и уходили далеко, не изменяясь в основном, старея, принимая жизнь как она есть: в их жизни не происходило событий, да и то, что могло бы стать событием, они за событие не принимали.

Две первые актрисы — Ольга Леонардовна Книппер-Чехова и Мария Петровна Лилина — занимали в жизни Художественного театра особое положение. Оно определялось творческой и человеческой значительностью, внутренней активностью, присущей им обеим. К моменту моего поступления в театр судьба этих великолепных актрис складывалась трудно: лучшие роли, творческий расцвет, центральное место в репертуаре, казалось, остались в прошлом.

Ольга Леонардовна тосковала от отсутствия ролей, от сложности перехода на другое амплуа, необходимость которого она чувствовала, и неясности перспектив.

Мария Петровна тоже, разумеется, страдала от неизбежных творческих затруднений, но много болела, была занята заботами о Станиславском, о семье. Она более чем когда-либо держалась в стороне, помня, что она — жена Станиславского, и делая из этого свои выводы. Она считала, что именно ей необходимы безоговорочная дисциплинированность, и скромность, и забвение себя ради общих интересов, ради театра. А между тем это была

не только прелестная, может быть, даже лучшая актриса Художественного театра, но и женщина необыкновенного ума и такта, и, бесспорно, ее вмешательство в жизнь театра могло дать неплохие результаты. Мы были от нее дальше, чем от всегда приветливой и общительной Ольги Леонардовны, по мнению которой, Мария Петровна всегда выделялась среди актрис Художественного театра и отличным вкусом и остротой ума.

Держась как бы в стороне, Лилина всегда внимательно следила за судьбой актеров, за репертуарными поисками, обо всем имела свое мнение. Лилина привыкла к строжайшей творческой дисциплине и в то же время никогда не скрывала свои несогласия с Константином Сергеевичем. Отлично зная, что Лилина — актриса необыкновенная по тонкости и таланту, что она заслуживает внимательнейшего к ней отношения, Станиславский никак не выделял ее, ставил в положение рядовой актрисы, даже не намекая на ее актерский голод, отводя ее на второй план. Как-то перед началом сезона я спросил Станиславского, когда же вернется в Москву Мария Петровна, на что он ответил мне озабоченно: «Я совершенно не в курсе дела, когда приедет Перевощикова». Эту фамилию, которую Мария Петровна сменила, поступив в Художественный театр, многие из молодежи даже и не слышали, и обращение Станиславского к Лилиной как к Перевощиковой выразительно характеризовало его самого. Вместе с тем Станиславский всегда считался с мнением Лилиной, веря ей безгранично. Как-то, когда он возглавлял часть труппы, гастролировавшую в Ленинграде, я, приехав по делам театра, привез письмо от Лилиной. Станиславский встретил меня грозно, обвинил в распущенности московских спектаклей, но потом, попросив разрешения тут же прочитать письмо Лилиной, закашлял, захмыкал и смущенно сказал: «Должен попросить у вас прощения. Оказывается, в Москве все благополучно. Вот Мария Петровна пишет...»

Но Мария Петровна, много болевшая, утонувшая в семейных обстоятельствах, чувствовала себя перед театром в долгу. Человек высокой этики, она считала своим долгом играть крошечные рольки, участвовать в эпизодах с двумя, тремя репликами. В «Анне Карениной» она играла мать Вронского, мимолетный эпизод, и делала это с удовольствием, пленяя филигранностью, ювелирной отделкой роли, светскостью, блестящей французской речью. К этому эпизоду она относилась как к большой,

ответственной роли. Кроме старухи Вронской в период, наступивший после возвращения театра из зарубежной гастрольной поездки, у Лилиной было только три новых роли — Карпухина в «Дядюшкином сне», Коробочка в «Мертвых душах» и Янина в «Растратчиках».

Постановку катаевских «Растратчиков» в театре считали неудачей, а между тем в этом спектакле великолепно играли и Тарханов, и Хмелев, и Баталов, и Лилина. Янину, жену бухгалтера, Лилина сыграла женщиной опустившейся, измученной вечными нехватками, копеечными расчетами, в то же время подчеркивая ее грубоватость. Актриса характерная, она не пропускала возможности дать светотень, воспользоваться контрастами, дополнительными тонами.

Творчество ее уже в молодые годы шло как бы по двум линиям. Она играла чеховских девушек — Аню в «Вишневом саде», Соню в «Дяде Ване» и одновременно Наташу в «Трех сестрах». Ее, так же как и Книппер, справедливо считать настоящей чеховской актрисой. Играя Наташу в «Трех сестрах», она ухитрялась не просто разоблачать пошлость, но при этом дать ее под покровом очарования и юности. Ее Наташа в первом акте была внешне милым юным существом, безвкусица, «зеленый пояс» не сразу казались кричащими. Пошлость рождалась из сложного сочетания свежести и «вымытых щек», искренности и игры в искренность, изящества и игры в светскость, некоей девичьей чистоты и внутреннего уродства. Разящая пошлость была представлена с редким артистизмом, разоблачение шло не в лоб, а сложным путем.

Наташа в «Трех сестрах» была лучшей ролью молодой Лилиной. Позже, тоже блестяще, сложно строя, казалось бы, понятный характер, она сыграла Элину в «У врат царства». Как-то естественно уживались в ее Элине мягкая обворожительность и чуждость высокой культуре, обаяние женственности и мелкость интересов, большая искренность и внутренняя пустота. Я не помню другой актрисы, которая владела бы таким тонким искусством изящного, какого-то акварельного разоблачения. Савина, игравшая подобные роли, пользовалась красками более локальными. А у Лилиной — полутона, контрасты, тонкое и хитрое кружево. Даже в старости она сохранила свое обаяние, хотя в ней уже было не узнать самой изящной актрисы МХАТ. Она не скрывала своего возраста и как-то, обремененная заботами, даже

старила себя (в противоположность Ольге Леонардовне, которая тогда, в свои шестьдесят лет, казалась легкой и блистательной). Но тем глубже и значительнее становилась ее духовная жизнь.

Она не претендовала ни на премьеры, ни тем более на роли первостепенного значения, но в юбилей МХАТ вновь блеснула исполнением Наташи в первом акте «Трех сестер»: как будто вся ее сценическая молодость вспыхнула в ней в последний раз. Она не искала общения с молодежью и еще более, чем прежде, внешне отстранялась от жизни театра, редко и тактично давая советы. Она мало обращалась с просьбами в администрацию, еще меньше загружала ими Константина Сергеевича. И хотя по внешнему облику в ней нельзя было уже угадать блестящую актрису, что-то неуловимо прелестное сквозило за ее заботливой скромностью.

Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, вернувшись из Америки, где она играла, и играла ежедневно, по восемь раз в неделю, свои любимые роли: Машу в «Трех сестрах», Ирину в «Царе Федоре», Раневскую в «Вишневом саде» и так далее, очутилась перед проблемой своего дальнейшего актерского существования. И решить ее она могла только со всей присущей ей требовательностью и благородством.

Я застал ее во всех ее знаменитых ролях. В дни моей театральной юности она была одной из самых блистательных, популярных в Москве актрис. Никто, кроме нее, с такой глубиной не воплощал образы Чехова. Ее темперамент, прорывавшийся через сдержанность, точно выражал сценический характер чеховского творчества. Она читала Чехова и на концертах — никаких других авторов, кроме Чехова, она обычно с эстрады не читала. Многим Книппер на сцене сначала казалась излишне строгой, даже суховатой, но некая скрытность была одним из свойств ее дарования. И если в жизни знавшие ее не замечали этого ее качества, плененные ее легкостью, расположенностью к людям, прелестной иронией, то на сцене она долго не допускала зрителя в «тайное тайных» играемых ею с таким совершенным изяществом женщин. Вплоть до взрыва, когда с такой силой обнаруживалась трагическая женская тоска. Темперамент Ольги Леонардовны потрясал сидевшего в зале не зрителя, а человека, перед которым открывалась вся пропасть запутанных и

сложных переживаний. Так бывало в тоскливом монологе в «У жизни в лапах» под щемящую музыку Ильи Саца, так было и в третьем акте «Месяца в деревне» и особенно в признании сестрам и в прощании с Вершининым в «Трех сестрах». Она рассказывала, что в последнем акте «Трех сестер» сидела в своей актерской уборной на втором этаже, не допуская к себе ни одного посетителя, как бы внутренне, в одиночестве готовясь к последней встрече с Вершининым, чтобы стремительно, не видя никого на пути, промчаться вниз черной летящей птицей к любимому, с которым ей предстояла вечная разлука. Эти взрывы были лишены малейшей доли легко доступного наигрыша: до самой глубины обнажалась большая женская душа. И она же, женщина изощренной культуры, владевшая несколькими языками, с дерзостной яркостью сыграла Настёнку в «На дне» — были в ней и вульгарность и подавленная человеческая тоска...

С середины 20-х годов она играла уже немного и, человек очень сдержанный, легкий, иногда была не в силах преодолеть острых приступов отчаяния, могла неудержимо рыдать от сознания невозможности продолжать играть те роли, которые она внутренне продолжала чувствовать себе близкими. После этих сокрушительных слез, отчаяния, которым она была полна, вдруг к ней опять возвращалась присущая ей легкость. В ней самой было что-то трагическое, что она раскрыла в чеховских ролях; и одновременно в ее облике была завораживающая талантливость, блистательность, страстность. Поэтому она и была недосягаемой Машей в «Трех сестрах». Со временем из ее молодых ролей ей оставалась одна Раневская, и было ясно, что отнять у нее Раневскую — значило убить ее. При всем артистическом мужестве ей не хватало сил расстаться с этой ролью, с которой были связаны ее самые большие успехи. Ольга Леонардовна человечески совпадала с образом и в легком отношении к деньгам, в пренебрежении жизненными и материальными благами, и в чувстве поэзии. Каждый понимал бросающееся в глаза возрастное несоответствие, но Книппер так схватила «зерно» характера, так передавала благородное легкомыслие, душевную легкость, скрываемую тоску, что ни одна актриса в дальнейшем не могла с ней состязаться в этой роли. Зритель отбрасывал возрастное несоответствие как необходимое естественное «условие игры», отдаваясь охватившему его чувству Чехова.

Она охотно пробовала себя и в других ролях. Но та-

кие явно сатирические, лишенные иронии роли, как Живоедиха в «Смерти Пазухина», у нее получались плохо. Она не могла рассчитывать и сознательно отвергала мысль о возобновлении таких прославивших ее ролей, как Варвара Васильевна в более чем посредственной пьесе Сургучева «Осенние скрипки», о которой она вспоминала пренебрежительно, и где только ее талант и обаяние преодолевали мелкую слезливость драматургии. Возобновление для юбилея Вишневского «У жизни в лапах», где она играла Юлиану, не возбудило нового интереса к этой очень эффектной, но уже поблекшей мелодраме.

По должности заведующего литературной частью я был обязан заботиться о репертуаре для «стариков» театра. Самым трудным было найти роли именно для Ольги Леонардовны. Все ее существо требовало молодых ролей, хотя она и понимала, что играть их не может и не должна. Наши страстные беседы на эту больную тему проходили зачастую бурно, порою кончались ссорами, я убегал. Она останавливала меня на лестнице, относясь ко мне, как Раневская к Пете Трофимову, в то же время иронизируя над собой. Кто знает, сколько слез и страданий стоило ей снятие с роли Клары в «Страхе», в которую она вложила столько труда и волнений. Но она знала справедливость этого решения или сумела убедить себя в его жестокой справедливости. Вся ее легкая стремительность не гармонировала с образом Клары, не помогала и характерность, которую она тщетно искала, и папироса в ее легких изящных руках казалась, скорее, игрушечной пахитоской. Довела она роль до генеральной. Решение Константина Сергеевича она приняла без споров. Через день-два она снова появилась в театре — строгая, доброжелательная, в который раз в жизни подавив в себе жадную актерскую неудовлетворенность.

Возникало много новых репертуарных предположений. Здесь были и фру Альвинг в «Привидениях», и любопытнейший образ королевы Елизаветы в одноименной пьесе современного австрийского драматурга Брукнера, и даже инсценировка какого-то иностранного, весьма пряного романа «Мадам Дора». Но все эти предположения быстро отпадали или из-за того, что не умещались в репертуарный план, или не подходили по идейным, всегда очень важным для МХАТ соображениям. Книппер как за соломинку хваталась за всякую возможность появиться на сцене. Она с жадностью участвовала в «Бро-

непоезде 14-69», тоскуя, что роль ограничивается одной картиной. С какой-то легкой недоумевающей иронией она играла довольно ходульную роль графини де Линьер, несчастной жены и матери, в имевшей шумный успех мелодраме «Сестры Жерар», внося в нее свое утонченное благородство. Ольга Леонардовна нашла себя как актриса, великолепно сыграв Марью Александровну в «Дядюшкином сне», графиню Чарскую в «Воскресении» и Полину во «Врагах». Здесь-то и пригодилась та ироническая характерность, которой она владела в совершенстве.

Ее Марья Александровна была действительно первой дамой в Мордасове, самой красивой, темпераментной, с наполеоновскими замашками и нечеловеческой энергией. Как нужна была эта сохранившаяся красота Ольги Леонардовны — кстати, более красивой старости я не знаю.

Во «Врагах» был великолепен ее дуэт с Качаловым. Ее Полина была из тех милых, воспитанных дам, которые держали салон, издавали либеральные журнальчики, возмущались жандармерией — и звали жандармов на помощь, опасаясь за свое благополучие. Подобных дам Ольга Леонардовна много перевидала в дни своей молодости, и поэтому так прелестна была ее ирония, с которой она точно обнажала ничтожество либеральной Полины. С какой-то вдумчиво-жизненной интонацией она произносила: «Это что-то у тебя новое, Захар!»

У Ольги Леонардовны были чрезвычайно развиты чувство красоты и удивительная наблюдательность. Меня поражала точность ее оценок людей, ее вкус и при этом полное отсутствие актерского наигрыша не только на сцене, но и в жизни. Умный юмор, большие чувства без тени сентиментальности отличали ее. Подобно вкусу к жизни, ею владел вкус к искусству. Она любила бывать на концертах, читала много, но медленно, вчитываясь в суть произведения и удивляясь мастерству автора. С каким-то строгим вниманием, полуприкрываясь своею благородной формы рукой, вся отдаваясь звукам музыки, она любила слушать Рихтера, когда он в ее небольшой столовой-гостиной садился за пианино, как часто бывало у нее на легких, веселых вечеринках.

Она говорила, что вся ее жизнь прошла в театре. Утром театр, вечером театр. Когда она стала женой Чехова — молодая и самая знаменитая актриса Москвы,— она, естественно, не могла бросить театр, хотя и не раз

в отчаянии поднимала этот разговор. Но в силах ли был Чехов этого от нее требовать? Непреодолимую сложность их встречи не следует объяснять упрощенно. Мучительная трагедия заключалась в полной невозможности быть вместе. Люди, бесконечно близкие и нужные друг другу, жили в разлуке, вынужденные находиться месяцами вдали друг от друга. Могла ли Ольга Леонардовна, совершенная воплотительница чеховских образов, бросить театр, пьесы, о которых она мечтала еще в Филармонии, и поселиться в Ялте? Сам Чехов не принял бы этой жертвы. Чехову она была необходима такой, какой она являлась в самом глубоком своем существе. Он не смог бы терпеть возле себя жену, отказавшуюся от своего призвания, превратившуюся в «душечку». Им обоим была чужда чувствительность, но Ольга Леонардовна каждый день писала Чехову, прося прощения за каждый пропущенный день, казавшийся ей и ему чуть ли не вечностью.

Подлинная дружба соединяла последние десятилетия Ольгу Леонардовну с Марией Павловной Чеховой. С течением времени Мария Павловна становилась (или нам так казалось) все более похожей на брата — по юмору, широте интересов, глубине замечаний, полуироническому тону. Во всяком случае, я сквозь нее как бы видел Чехова. Между этими родными по духу женщинами в эти годы не было и не могло быть мещанских недоразумений, они стояли над мелочами быта, сохранив даже в старости не только мудрость, но и любовь к розыгрышам и какое-то озорство. Они обладали добрым юмором. Обе они старели вместе. Но старели с каким-то предельным жизнелюбием. Это был особый мир — чеховский Дом-музей в Ялте и гурзуфская дача Ольги Леонардовны. Никогда никто не слышал ни от Ольги Леонардовны, ни тем более от Марии Павловны каких-либо высокопарных слов о Чехове, хотя обе постоянно, особенно в Крыму, часто короткими замечаниями возвращались к нему, как к живому, существующему среди них человеку. И даже в самом стиле их разговора, зачастую ироническом, всегда немногословном, даже афористическом, звучало нечто чеховское.

Мария Павловна от души подтрунивала над Ольгой Леонардовной, когда та, тонкая ценительница литературы и поэзии, была застигнута в утренние часы в ялтинском саду за чтением многотомного «Фантомаса». И обе они не меньше веселились, когда Ольга Леонардовна, гостившая в Ялте, принимала визиты местных дам, ра-

зыгрывая роль знаменитой актрисы, чем доставляла немало удовольствия Марии Павловне.

Ни Книппер, ни Качалов фактически не участвовали в управлении театром, не умели и не любили заниматься административными и хозяйственными делами. Но лишь одно их присутствие в театре заставляло актеров становиться лучше, благородней и требовательней к себе. Как-то Ольгу Леонардовну выбрали председательницей месткома, и даже в эту должность она внесла веселую и бодрую одухотворенность. Плохо разбираясь в делах, она распространяла вокруг себя атмосферу благородства, что было так необходимо для решения бытовых вопросов.

Я очень любил встречи Качалова и Книппер. Они удивительно подходили друг другу своим душевным настроем. Серьезные разговоры возникали среди шуток, розыгрышей, милых пустяков. И грусть и горечь и у того и у другого были спрятаны глубоко. Но побеждало умение взять от жизни заключенную в ней большую, настоящую радость.

В свои девяносто лет Ольга Леонардовна не изменяла традициям веселой шумной встречи Нового года в ее доме: в два часа ночи, в три к ней заезжали ее близкие друзья.

Я помню лето двадцать шестого года в Гурзуфе, когда там собралась бодрая остроумная компания. Центром ее был расположенный на каменистом утесе, подаренный Чеховым Ольге Леонардовне маленький татарский домик с плоской крышей, крошечным садиком, где росли несколько раскидистых деревьев и яркие цветы. Семья Качаловых, Пыжова, Ершов, Кемарская, композитор Половинкин и племянник Ольги Леонардовны Лев Книппер устраивали всевозможные пикники, прогулки, розыгрыши, и Ольга Леонардовна принимала в них самое живое участие, становясь душой нашей ватаги. Но по вечерам часто ей хотелось уединиться, побыть одной. Я видел ее задумчивой, от всего отрешенной. Она выходила за свою зеленую калитку, смотрела на ночной Гурзуф, на мигающие огни, на отражение звезд в темном море и стояла там долго, как бы отдаваясь тишине и охватившей ее грусти, ощущая красоту мироздания. Часто эта ее спрятанная тоска прорывалась среди веселья на вечерах в ее доме, когда она, уже под утро, по установившейся традиции пела любимый свой романс: «Глядя на луч пурпурного заката...»

К девяноста годам она стала терять зрение. Но напряженного интереса к жизни не утратила. Любила слушать рассказы о театральных событиях не только в МХАТ, но и в других театрах. Постепенная потеря зрения была для нее катастрофой. Она лишала Книппер ее любимой радости — медленного чтения. Но она переносила это со свойственным ей мужеством. Чтение она заменила тем, чем могла его заменить лишь большая актриса и большой человек. На вопрос, чем она теперь заполняет свой вынужденный досуг, она задумчиво ответила: «Я играю про себя все свои чеховские роли» и, вздохнув, серьезно добавила: «Только теперь я понимаю, сколько я сыграла не так».

За неделю до смерти она устроила пикник — это была поездка за город, в лес, на машине. Там она выпила традиционную стопочку, была веселой. А в день, когда с ней случился удар, она собиралась поехать в Архангельское.

Качалов, Москвин и Леонидов к моменту моего прихода в Художественный театр внешне в быту не были связаны тесным взаимным общением. Но, существовавшие обособленно друг от друга, они были связаны гораздо большим — годами совместной работы, особым ответственным отношением к судьбе театра, с которым чувствовали себя неразрывно соединенными. И отношение их к Станиславскому и Немировичу-Данченко тоже было не таким, как у молодежи,— она ведь не пережила вместе с руководителями Художественного театра сладостных и тревожных лет его беспокойного становления. Если молодые признавали Константина Сергеевича и Владимира Ивановича авторитетами, чтили их и побаивались, то для «стариков» они являлись частью их жизни — более того, людьми, которые определили их творчество, дали им путевку в жизнь. Сохранилась какая-то кровная связь между всеми ними, пережившими общие радости и надежды, помнившими и горечь, и страдания, и полосы невезения в строительстве молодого и смелого театра, каждый сезон которого еще грозил великими бедами. Этот «второй план» во всей своей полноте и определял глубину и мудрость взаимоотношений старых мхатовцев.

Они уже не нуждались в подробных разговорах, потому что научились понимать друг друга с полуслова,

по одному взгляду, короткой реплике. Внешне их отношения казались исчерпанными, но при отсутствии для всех очевидной, привычной по проявлениям дружбы оставалось между ними нечто невысказанное, скрытое от посторонних глаз. Они знали друг друга как свои пять пальцев и с легкой иронией воспринимали давно изученные слабости и недостатки своих многолетних товарищей по театру. Но дурно о них говорить не только не позволяли себе, но и не могли. Годы, прожитые вместе, не стерли, а, наоборот, заострили их индивидуальные особенности. И часто казалось, что каждый из них — самостоятельная линия в творчестве театра, в совокупности определявшие его лицо. Художественный театр стал для них навсегда счастьем всей жизни, но за этим счастьем скрывалась и горечь и неустанная тревога, постоянно поддерживаемая Константином Сергеевичем и Владимиром Ивановичем. Как-то в момент наших бурных театральных споров я спросил Ольгу Леонардовну: «Вам, привыкшей к спокойной жизни, наверное, странно наблюдать всплески молодежи». Она удивилась: «Что вы! У нас не проходило сезона спокойно, тихо и мирно. Волнения и сомнения не покидали нас даже при самом большом успехе».

Неудовлетворенность собой сопутствовала мхатовским актерам. Почти каждый из «стариков» играл всего несколько ролей, в которых мог выразить себя полностью. Ради полноты осуществления себя в нескольких ролях — постоянное преодоление себя во имя интересов театра, репертуара, ансамбля. Поэтому, как это ни странно, их обуревал постоянный творческий голод, им всегда оставалось что сказать зрителю.

Может быть, наименее полно довелось себя выразить в искусстве Художественного театра Леониду Мироновичу Леонидову. Качалов и Москвин оказались счастливее его.

Печать человека особенной, отдельной судьбы отмечала Леонидова. Это бросалось в глаза при одном взгляде на его мощную фигуру, возникавшую днем в театральном фойе. В самой манере держаться, в его отношениях с людьми непременно ощущалось своеобразие. Внешность Леонидова менее всего могла считаться актерской. Но во всем его облике — в массивной фигуре, в твердо очерченном лице с глубоко посаженными, горящими глазами — чувствовалась незаурядность, неповторимость. Подвижный и легкий, что казалось неожиданным при его

грузном теле, он как будто плыл по театральным коридорам в своем просторном пиджаке, чуть отбросив от себя руки.

Каждый из «стариков» выражал отношение к театру, к его судьбе по-своему. Леонидов проявлял необычайное сочетание страстности и строгости, особенно явное в отношении к молодежи. Москвин, требовательный к себе и каждому, как бы постоянно экзаменовал молодежь. Качалов шел доверчиво и благожелательно каждому навстречу. Леонидов требовательно проверял, судил — иногда про себя — поведение молодых, репертуарные поиски и действия театральной дирекции. Но в его постоянном суде не проглядывало ни самоуверенного догматизма, ни нарочитой и важной отчужденности. Напротив, во всем сквозило желание разобраться, но — со строжайших моральных позиций. Он был максималистом во всем — в творчестве, в воззрениях, в отношениях с людьми.

Пережив отсутствие полноты актерского самовыражения, болезненно ощущая несправедливость, многим пожертвовав театру, он был склонен к философским обобщениям и предъявлял в театре максимум требований ко всем, начиная с бесконечно им чтимого Константина Сергеевича. Ограничив себя во имя театра, поверив в него и в его руководителей, он хотел, чтобы и сами руководители и все то, что входит в сложное понятие театра, могли быть подвергнуты самой жестокой проверке, не опускались ниже своих достижений и необратимо двигались вперед. Он мог с недоверием относиться ко всем новшествам, но открыто их защищал, если они выдерживали строгое испытание. Долгая жизнь в театре воспитала в нем подозрительность, но он был неожиданно и широко открыт, когда верил в человека. А вера в человека в нем неразрывно соединялась с верой в театр, в искусство.

Леонидов любил беседовать о существе театра, о назначении искусства, желая проникнуть в самую глубину, в самую суть вопроса. И даже мелочи театральной повседневности в его восприятии становились необычайно существенными. Он на них смотрел со своих обычных позиций человека, призванного разбираться, судить, находить истину в мире театра.

В силу значительности своей натуры он, склонный к серьезным беседам, к философским разговорам, в то же время остро чувствовал юмор. Но юмор его — и в

жизни и на сцене — как бы перерастал в сарказм. Все его характерные роли, а их он переиграл немало, были наполнены сарказмом — хотя бы Скалозуб в грибоедовском спектакле или Тропачев в «Нахлебнике». Сарказм придавал этим ролям неожиданную крупность. В тургеневском спектакле Леонидов играл, скорее, Салтыкова-Щедрина, изменяя рисунок роли, намеченный автором. Тот же сарказм проявлял он в жизни, в оценке явлений, к которым был нетерпим. Помню уничтожающие, характерные для него, неожиданные определения людей.

Я любил бывать у Леонидова дома, всякий раз поражаясь его любознательности, интересу ко всему происходящему в театре. Каждое театральное событие, о котором я ему рассказывал, воспринимал он крупно, пытаясь проникнуть в существо дела, разгадать главное. Этим главным являлось для него будущее театра, и он не раз возвращался к важному для него вопросу — сохранят ли наследники доставшееся им наследство и не расточат ли его щедро и безрассудно. Отсюда возникала и его периодическая дружба с рядом «молодых», особенно явственная, однако, не в самом МХАТ, а, скорее, в ГИТИСе, среди учеников и ближайших своих помощников. Ему было до боли важно проникнуть в суть интересов, желаний, мечтаний молодежи, и он умел не по-качаловски, а по-своему, во всяком случае более остро, понять ее, но, поняв, зачастую осудить, не принять, что не мешало ему, нужно к его чести сказать, сохранять в беседах с нами, так сказать, взаимопонимание. Он мог внезапно зайти в мой маленький кабинетик и с суровой парадоксальной точностью охарактеризовать «текущий момент» в театре.

Мне много раз приходилось переживать моменты охлаждения Леонидова, отчуждение могло длиться целый год, пока Леонид Миронович сам не восстанавливал прежние взаимоотношения. И эти приливы и отливы объяснялись не какими-то несовершенствами моего характера, а правильно или неправильно им понятыми моими поступками в театре.

Его поступки и суждения казались внезапными и непредвиденными. Предельно честный, он никогда не был с людьми изысканно обходительным или притворно любезным. В отношениях с тем или иным человеком он был либо открытым, либо замкнутым, но формально не вел себя никогда. Из всех «стариков» театра он был, может быть, наиболее пристрастным, субъективным, категорич-

ным в суждениях. Его взорвала одна мысль о приглашении в театр Маяковского, так как он не видел никаких точек соприкосновения между методом МХАТ и поэтикой Маяковского. Рассерженный, он ушел с заседания, на котором я делился этим проектом. Он был образен в своих рассуждениях, прибегал к неожиданным сравнениям. Взыскательно определяя того или иного человека, любил говорить об «Аполлоне» и «обезьяне». И опасность того, что в какие-то моменты может взять верх «обезьянье» начало, пугала, тревожила, повышала его взыскательность. Он не прощал неуважения к театру и к своей профессии, презирал зазнайство и рано проявлявшуюся в среде актеров заносчивость. Эти недостатки он преследовал горько и презрительно.

Станиславский был для него непререкаемым авторитетом в области искусства, хотя с некоторыми из его решений в области административной он не соглашался и гневался. Но мне кажется, что сам Леонидов был таким же авторитетом для Станиславского, ибо, несмотря на свою страстность и пристрастность, Леонидов был абсолютно нелицеприятен, в оценку им людей не входило ни капли из личного к ним отношения. Станиславский относился к нему с предельной осторожностью, как бы опасаясь неосмотрительно затронуть так и не зажившие раны его актерской судьбы.

Думаю даже, что Леонидову становилось все более постылым его личное актерское искусство и все возрастало стремление разгадать противоречия, в нем самом обретающиеся. Особенно усиливалось это стремление после неудачи с Отелло, которого он гениально играл на репетициях — и не смог сколько-нибудь похожее впечатление пробудить у зрителя на спектакле. Многое могло объяснить эту неудачу: и отсутствие полновесной режиссуры (Станиславский после болезни лечился во Франции, и спектакль выпускался без его участия), и фальшивая ориентальность головинских декораций, и внутренне неприемлемая для такого правдивого актера, как Леонидов, «оперность» восточного костюма, и вновь проскользнувшая (в свое время надолго уводившая его со сцены) «боязнь пространства».

Выступления на сцене не были для него радостью. Он не испытывал наслаждения, как он сам признавался, от игры даже в такой бесспорно удавшейся ему роли, как Бородин в «Страхе». Порою за кулисами, следя за ходом спектакля, он сообщал: «Сегодня на столько-то минут

раньше кончили»,— и спешил к себе домой, к своим книгам.

Сидя дома, он со страстью отдавался своей «второй профессии» — своему «хобби» (как теперь говорят) — коллекционированию монет. Нумизматикой занимался он с воодушевлением, и когда он перебирал свои сокровища при свете вечерней лампы, любовался благородством старинных монет, я мысленно сопоставлял его с пушкинским героем. Но сходство со Скупым рыцарем лежало лишь в этой одержимости и в чисто внешних чертах. Потому что понятие «скупость» к Леонидову отношения не имело, и, уж конечно, не о могуществе размышлял он, любуясь своими редкими сокровищами, а о красоте, заключенной в потемневших монетах, о той жизни, далекой и неведомой, вещественным выражением которой являлись экспонаты его коллекции.

Внутренняя жизнь Леонидова была предельно насыщенной. Он интересовался литературой, подобно Лужскому, изучал и боготворил Пушкина, в поздние годы занимался режиссурой и театральной педагогикой, воспитывал молодежь, являясь художественным руководителем ГИТИСа имени А. В. Луначарского.

Он мало интересовался тем, что о нем писали. Когда я ему передал свою статью о нем, он удивился: «Зачем вы мне это даете?» И только года два-три спустя, когда я и думать о ней забыл, внезапно сказал о статье: «А вы знаете, все же она мне помогла кое в чем разобраться». В нем росла жажда познать не только себя,— все глубже вникая в существо театра, он много советовался со Станиславским, его влекла режиссура, в нем вновь пробудился педагог и воспитатель.

В силу порывистости дарования, творческой неустойчивости натуры спектакли с участием Леонидова не всегда были удачными. Он знал это и трезво характеризовал себя как «неровного актера». И горько шутил над своей попыткой сыграть Гамлета, когда в период репетиций его сравнивали с великим русским трагиком, а потом сняли с роли: «Все говорили — Мочалов, Мочалов, а стал играть Качалов».

Когда мы искали роли для Леонидова, то первоначально беспрекословно маячила только одна роль — Отелло. Леонидов готовился к Отелло десять лет, ожидая осуществления своей запоздалой заветной мечты...

Сам я был свидетелем — и не раз об этом писал,— как заплаканный и потрясенный Станиславский после

показа последнего акта «Отелло» в фойе воскликнул: «Вы — выше Сальвини!» Но театр не всегда мог рассчитывать на то, что на очередных спектаклях Леонидов поднимется до подобных высот. За спиной у Леонидова стояли десятки несыгранных ролей. Исчерпывающе он выразил себя лишь однажды — в Дмитрии Карамазове.

Полной противоположностью Леонидову был Москвин, один из самых загадочных и недоступных людей при всей своей внешней обходительности. В жизни он выглядел строгим и замкнутым, а на сцене — и это было едва ли не самой главной его чертой — так щедро отдавал свое сердце, что казалось, еще немного — и оно не выдержит, разорвется.

Я не сторонник непременного выискивания единой темы в творчестве актера, тем более что это часто делается искусственно, в ущерб полноте и своеобразию актерской личности. Но в данном случае, когда речь идет о Москвине, поиски единой актерской темы естественны и имеют под собою почву. Потому что в творчестве Ивана Михайловича Москвина эта главная тема определяла многое. Поиски «оправдания человека» объединяли самые полярные его роли. И объяснения многим поступкам своих персонажей Москвин обычно искал в природе русского национального характера. Он почти не играл нерусских ролей, за исключением двух-трех случаев. А когда выступал в пьесах зарубежного репертуара, то либо не имел успеха, либо как-то непостижимо трансформировал роль, вносил в нее нечто свое, русское, «москвинское».

В противоположность Леонидову, Москвин не был актером вспышек, можно было ручаться, что он выполнит до конца все задачи, которые поставил себе. И он беззаветно тратил себя на сцене — не только в отдельных эмоциональных взлетах, а в течение всего спектакля, в процессе последовательного развертывания сценической жизни образа.

Человек замкнутый, он в условиях сцены обнаруживал предельную душевную открытость, всегда оставаясь в этом актером подлинно народным. В те годы в своей статье о нем в «Красной нови» я назвал его «мужицким актером», безрассудно радуясь своей не очень-то удачной и, во всяком случае, упрощенной формулировке. Когда речь зашла об этой статье, он непривычно для него рез-

ко прервал разговор, повернулся и ушел. Его обидел не истинный смысл характеристики, подробно мною раскрытый, а словесная формулировка, дававшая явный повод для неверного толкования его творчества, для сужения и обеднения его актерской палитры.

После Станиславского и Немировича-Данченко Москвин был главным внутренним судьей Художественного театра. Он именно судил людей — нелицеприятно, требовательно, глубоко человечно, но все же судил. И отношения его с людьми не были так переменчивы, как, случалось, у Леонидова: они закреплялись у Москвина надолго. Москвин, постепенно, медленно вглядываясь, как бы создавал в самом себе образ того или иного человека, и это ограждало от разочарований, от перемены мнения, поддерживало постоянство в оценках и личных отношениях. Но и наоборот: отрешиться от недоброго чувства к кому-то ему тоже было трудно. Если у Леонидова гнев был преходящий, то у Москвина — продолжительный, с трудом преодолеваемый.

И к нему отношение складывалось особенное. Всех «стариков» в театре уважали и немного побаивались. Но и с Леонидовым и с Качаловым могли быть моменты полного душевного сближения, что с Москвиным случалось редко: несмотря на его неистощимый юмор, лукавую и зоркую наблюдательность, краткость и точность характеристик, в его общении с актерами оставалась постоянная дистанция, которую Иван Михайлович заботливо охранял. Даже его брат — блистательный Тарханов — уважительно и подчеркнуто отдавал ему предпочтение, входя на репетицию или совещание неизменно вслед за Москвиным.

В то время, когда я вступил в труппу МХАТ, Москвин пользовался наибольшей актерской популярностью, объясняемой тем, что с первого же момента революции он стал близким новому зрителю. Он выезжал на концерты, испытывая неизменное наслаждение, читал на вечерах Чехова, исполнял инсценированные чеховские рассказы на эстрадных подмостках — «Хирургию» и «Злоумышленника» — с Грибуниным, «Канитель» — с Блюменталь-Тамариной. Со времени гражданской войны Москвин выезжал в красноармейские части и в рабочие клубы, его талант чтеца, его юмор были доходчивы. На экраны страны вышли кинокартины с его участием — «Коллежский регистратор», «Поликушка». Москвин знал о своей популярности и очень ею дорожил.

Именно в эти годы он, всегда прекрасно игравший Федора, стал играть эту роль особенно замечательно. Позже, после одного из спектаклей «Царя Федора Иоанновича» в Киеве, когда Москвин провел ее с предельной внутренней силой и достиг подлинно трагических высот, публика, в основном молодежь, несла его от театра, где гастролировал МХАТ, до гостиницы «Континенталь» на руках. Мне казалось, что лучше Москвину сыграть раз в три месяца Федора, чем несколько раз подряд Епиходова, который, по моему мнению, к этому времени несколько законсервировался. Но Москвин не соглашался со мною, спорил, отрицал неподвижность у него роли, доказывал, что Епиходов — это трагикомическая фигура по-своему, по-дурацки разбирающегося в жизни человека и что в его исполнении неизменно что-то обновляется и под действием времени и в зависимости от зрительного зала. И тут я, убежденный горячностью Москвина, понял, что даже в Епиходове ему важна основная тема — поиска правды, добра, истины.

Когда в МХАТ начали репетировать «Смерть Тарелкина» (с блистательным составом: Варравин — Грибунин, Расплюев — Тарханов и Тарелкин — Москвин), он пришел в руководство театра с совершенно неожиданной для такого дисциплинированного и ответственного актера просьбой от всей замечательной троицы: прекратить репетиции. «В этой пьесе трудно дышать,— мотивировал он отказ.— Она — нечеловеческая!»

Он восстал на защиту своего Луки в «На дне» против позднейших толкований самого Горького. Поэтому он мог так глубоко и неожиданно сыграть Прибыткова в «Последней жертве», удивив знатоков Островского не положенными в этой роли драматизмом и искренностью.

Но он умел и преодолевать себя. Какими-то затаенными, неведомыми ходами он умел пробуждать в себе неожиданные и страшноватые черты: так случилось в Опискине («Село Степанчиково и его обитатели»), так, на наших глазах, это обнаружилось в Червакове («Унтиловск»), образе страшном, в этом нерве духовной контрреволюции. Москвин внутренне чуждался таких ролей, от возобновления «Степанчикова» отказался, сохранив роль Опискина только для концертных выступлений. Ему не всегда легко было победить в себе лирическое, задушевное начало, которое он хранил таинственно и замкнуто, но которое существовало даже в нелепых выходках загулявшего обладателя претензий на европеизм

разгульного рыжего купца Хлынова, каким он вышел на сцену в «Горячем сердце».

Он знал свои актерские недостатки и слабости. В первый же сезон моего пребывания в МХАТ он смутил меня, обратившись на одной из репетиций «Горячего сердца» с просьбой: «Вы, пожалуйста, скажите мне, если что не так, я часто переигрываю». Но в дни, когда шел «Федор», никто не смел заглянуть к нему за кулисы с незначительным разговором. Когда Москвин, сидя у зеркала, натягивал на себя белую рубаху, а гример клал первые мазки грима, актер уже становился Федором. И не дай бог было подойти к нему, когда он, наполненный Федором, превратившись в Федора, шел узким коридором на сцену.

Когда Федора, с которым Москвин не расставался более двадцати лет, впервые играл Качалов, Иван Михайлович воспринял случившееся почти трагически. Он рассказывал, как не мог заставить себя войти в театр и всю ночь бродил по улицам, будто у него оторвали что-то от сердца или взяли часть его жизни.

Он не требовал ролей, но играть любил. Сам он попросил себе, по существу, лишь эпизодическую роль профессора Горностаева в «Любови Яровой». Ему виделось в этой роли нечто большее, чем написано у автора. Нравился Горностаев ему тем, что признавал «пламя веры», горевшее в глазах большевиков.

Думаю, что Глоба в «Русских людях» (которого очень хорошо играл Грибов в спектакле МХАТ) — тоже роль Москвина. И его Горлов во «Фронте» был трактован и сыгран так, а не иначе, не случайно. Москвин не развенчивал Горлова как личность, не разоблачал сатирически, он переживал его боль, его горе, давая надежду, что этот старый командир еще найдет свое место в строю.

И в то же время этот человек, необыкновенно глубоко и сильно постигший русскую натуру в ее трагическом и сатирическом аспекте, в таких ее падениях и взлетах, как Фома Опискин и штабс-капитан Снегирев, был полон настоящего, неподдельного озорства. Мне всегда казалось, что отдых для актеров МХАТ старшего поколения — это еще одна возможность заниматься творчеством. Они умели работать и умели отдыхать. Но они не смешивали «два этих ремесла» и резко разделяли жизнь в фойе и в репетиционном зале. Они не становились другими, но обладали редкой способностью сосредоточиться, сохранить творческую готовность; порою и

в разгар репетиций наступал момент отдыха, юмора. Они работали разнообразно — порою до одури, порою с юмором, они знали наслаждение творчеством. И то, что они выдумывали и изобретали на досуге, напоминало настоящие творческие находки. Знаменитое их «Путешествие из Москвы в Петербург», сочиненное и не раз сыгранное на... улицах Москвы еще до революции, было полно озорства и выдумки.

Авторами и исполнителями этой «игры» были Москвин, Грибунин и чудесный артист Малого театра Михаил Михайлович Климов. Они нанимали фургон для перевозки мебели, ставили посередине стол с закусками и отправлялись из Сокольников (это была Москва) к Девичьему полю (обозначавшему Петербург). Театральная площадь в этой игре становилась Бологим. Каждый стоявший на дежурстве городовой был для них начальником станции: его приглашали в фургон и соответственно угощали. Так, с приключениями, песнями и остановками они прибывали на Девичье поле.

Москвин знал и любил русскую литературу, но более всего — музыку, и в особенности пение. Сам Москвин пел задушевные русские песни, пел от всего сердца, отдаваясь полностью песне, дорожа в ней тончайшими оттенками, доходя до слез от ее щемящей красоты. Тот, кто видел его в Феде Протасове, навсегда запомнил, как он слушал цыганское вольное пение. И подобно тому как он слушал, пел и он сам — сладостно, горько и невыразимо, до боли душевно или порою лихо, с чисто московским юмором и вывертом. Однажды в гостях, в довольно поздний час он организовал великолепное церковное пение. Жившие внизу старушки, разбуженные среди ночи, прибежали наверх — узнать, не наступил ли конец света.

«Озорство» Москвина было всегда творческим. Он всегда доводил свою игру до предела. Его и в жизни и на сцене тянуло к томящей, звенящей русской ноте. Пронзительность в понимании им природы русского человека была предельной; таким же предельным было и сознание им своей ответственности за Художественный театр. «Старики» МХАТ все считались совестью театра, но Москвин брал на себя наибольшую долю ответственности. Поэтому после смерти Немировича-Данченко он принял директорство как некую величайшую обязанность и перед русской культурой и перед коллективом театра.

Подобно тому как Леонидов был величайшим авторитетом для Станиславского, точно так же Москвин был

наиболее близок Немировичу-Данченко. Владимир Иванович с ним единственным в театре был, против своих правил, на «ты».

Из «стариков» Художественного театра Качалов был, пожалуй, наиболее близок молодежи. Он чувствовал себя в молодежной среде просто и естественно, да и вообще на людях никогда не ощущал своего возраста, хотя, конечно, внешнее постарение переживал с тоскливой болью. Он трудно расставался с молодостью, а молодежь тянулась к нему неудержимо. С какой-то особой ласковостью он устанавливал равенство, но уважение к нему от этого ничуть не уменьшалось.

Василий Иванович охотно переходил на «ты», но это не казалось фамильярностью, вообще противопоказанной его натуре. Глубокое и серьезное отношение к жизни Качалов зачастую скрывал за привычной для него ласковой иронией, вплоть до иронии над самим собой. Он был склонен к юмору, любознателен, его увлекали удивительные и анекдотические истории. Теоретизировать он не любил. Вернее, теоретизировал как-то по-своему. Людей и события обрисовывал в разговоре точно, образно. Ненавидя зло и ложь, он горько переживал всяческое уродство, несовершенство жизни, одновременно благословляя жизнь как таковую. Блоковский мотив «узнаю тебя, жизнь, принимаю» был ему бесконечно близок. Может быть, поэтому так тянулась к нему молодежь. А он, отвечая на чувства обожавшей его труппы добротой и симпатией, всегда оставался очень терпимым, хотя и требовательным к молодым, когда видел их на сцене и судил об их искусстве: прежде всего он искал в актере зерна таланта, не прощал каботинства и радовался успеху.

Он редко принимал участие в административном управлении театром, не любил этим заниматься — не в пример другим актерам старшего поколения, которые относились к вопросам руководства горячо и ревностно.

По возвращении из Америки Качалов жил в небольшой тесной квартирке, переделанной из дворницкой, во дворе Художественного театра. Именно у него в доме мы часто засиживались, бурно обсуждая все проблемы, связанные с будущим театра, вплоть до организационных. Качалов поддерживал мечты молодых. Никогда не забуду эти ночные заседания за ужином, которые неизмен-

но заканчивались чтением стихов. Читал стихи Василий Иванович всегда охотно, он не мог не читать, и мы с радостью ждали этого привычного поэтического завершения наших «производственных» споров.

Заговорив об этих ночах, я не могу не вспомнить Нину Николаевну Литовцеву, жену Василия Ивановича,— женщину очень умную, острую, непосредственную в суждениях, искреннюю, со своим юмором. Отличная в молодости актриса, она из-за болезни ног перешла на режиссуру и педагогическую деятельность, в которую вносила свойственный ей темперамент. Многим она казалась резкой, но я редко встречал людей такого оригинального ума и органической доброты. Она жила в безостановочно беспокойном ритме, вносила в наши беседы ноту требовательной тревоги и была личностью замечательной, творческой и необыкновенно интересной. Смена заботливого радушия постоянной иронией сопровождала любую встречу с ней.

Качалов в это время переживал серьезнейший этап своей творческой жизни, и острота его переживаний была кое в чем большей, чем у Москвина и Леонидова. Вынужденно оторванный от жизни страны в течение нескольких лет, он теперь с какой-то неутомимой жадностью всматривался в то, что его окружало, хотел понять молодежь, почувствовать себя вновь тем самым Качаловым, который прежде всегда находился в самой гуще общественных и творческих устремлений. Это не была жажда успеха, славы — ему-то уж некому было завидовать,— а душевная необходимость найти и утвердить себя как художника, творца, общественную личность. Поэтому-то и были так страстны поиски ролей, в которых он мог бы теперь себя выразить, являясь одновременно и выразителем происходящих в стране событий.

С особой остротой встал вопрос о первой по возвращении новой роли Качалова на сцене МХАТ. Прежний репертуар его уже не удовлетворял, к тому же он чувствовал, что от некоторых своих ролей — например, от Глумова («На всякого мудреца довольно простоты»), которого он играл блистательно обаятельным наглецом, на голову выше всех, кто его окружал,— нужно было отказаться из-за возраста. Ему хотелось найти роль, как говорили, созвучную эпохе. Наши первые беседы на эту тему обнаружили, что не так-то легко реализовать это естественное и жадное стремление Качалова. Возникали самые различные предложения, назывался Ричард III,

но роль казалась Качалову «не в точку», да и в какой-то мере присуждала актера к известному однообразию. Мы несколько раз возвращались к разговору о «Ричарде», но неизбежно приходили к выводу, что постановка этой трагедии не двинет МХАТ вперед. А сам Качалов никогда не согласился бы на включение в репертуар пьесы, взятой только для него лично. В этом смысле «Отелло» с Леонидовым казался ему более оправданным, чем «Ричард» (а сам он считал, что мог бы сыграть Яго). Среди этих мечтаний неизменно возникал Дон Кихот — роль, как бы предназначенная Качалову, но в этот период не существовало подходящей инсценировки, вернее — пьесы. Впоследствии Качалов сыграл Дон Кихота на радио с Яншиным — Санчо Пансой.

В результате театр дерзостно остановился на «Прометее» — сам образ Прометея, добывающего огонь, в какой-то мере ассоциировался с революцией, воспринятой символически, в мировом, «космическом» масштабе. Но спектаклю не суждено было увидеть свет рампы. Я до сих пор не могу дать себе отчета, почему так произошло: было ли ошибкой само репертуарное предложение, или дело в методе сценического решения. Спектакль ставил В. Смышляев. Он отнял у труппы и у Качалова баснословное количество времени, но уже генеральная репетиция показала, что режиссерский ключ не найден. Бутафория царствовала в спектакле, и там, где ожидалась сценическая метафора, способная передать условность греческой трагедии, возникала неподходящая иллюстративность. Помещенный на вершину скалы, Качалов ощущал себя актерски неловко и неудобно. Он читал монолог Прометея с полной самоотдачей, глубоко проникая в мысли и пафос героя, но образ в целом не получился. Впоследствии Василий Иванович сохранил эти монологи в своем концертном репертуаре — и это было органично. Я тогда был готов считать, что конкретному, точному гению Качалова с самого начала был чужд отвлеченный, по существу, выспренний образ.

Многие предложения Качалов тем или иным образом обходил. В «Бесприданнице», к планам постановки которой театр не раз возвращался, он отвергал предназначавшуюся ему роль Паратова. Видимо, он считал ее внутренне несложной, не затрагивающей его подлинных творческих интересов и лишь отвечающей его внешним данным. А любые планы, основанные на подобных соображениях, он считал для себя неприемлемыми. Он хотел

в случае постановки «Бесприданницы» сыграть Карандышева, но тут же сам выдвигал кандидатуру Хмелева, считая его идеальным исполнителем этой роли.

О своих личных желаниях Качалов говорил всегда скупо. И лишь как-то раз, когда я назвал его сценическую судьбу счастливой, он признался, что есть несколько ролей, о которых он мечтал, но они его миновали. Это — Хлестаков (в первой редакции «Ревизора»), которого дали тогда играть А. Гореву, и уже в советский период МХАТ — Фигаро и совсем неожиданно — Шервинский в «Днях Турбиных». Когда зашла речь о спектаклях, которые желательно было бы возобновить, Качалов намекнул, что мечтает снова сыграть Карено в «У врат царства». Роль Карено, как известно, принадлежала к его лучшим достижениям.

Нужно сказать, что образ Карено у зрителя никогда не воспринимался в его непосредственном, гамсуновском философском смысле. Огромный успех Качалова в этой роли объяснялся отнюдь не ницшеанской идеей, вложенной Гамсуном в пьесу, а тем, что зритель предреволюционной поры, когда впервые появился спектакль, видел в Карено протестанта, оппозиционера, борца с реакционным большинством. Именно тенденцию несокрушимого борца за прогрессивную идею хотел воскресить Качалов при возобновлении «У врат царства».

Нас не смущало несоответствие многих словесных формулировок толкованию образа, предложенному Качаловым и близкому зрителю. Мы яростно взялись за беспощадную редактуру текста. Василий Иванович вносил много темперамента в работу, поражая остротой мысли, литературным чутьем и смелостью. Тому внутреннему зерну, которое жило в его Карено, он придавал теперь ясную формулировку. В результате, когда вновь на сцене МХАТ появился спектакль «У врат царства», мало кому приходило в голову, что треть текста, по существу, написана заново,— так точно Качалов выражал основной сценический конфликт непримиримого борца, революционера с мещанским большинством.

Качалов любил добиваться в тексте наибольшей точности или, как он сам говорил, «развернуть литературный образ». Однажды он позвал меня к себе домой, чтобы я послушал приготовленную им для эстрады сцену Ричарда III с леди Анной. (Эту сцену он считал ключевой в трагедии и справедливо говорил, что сыграть ее — значило наполовину сыграть всего Ричарда III.). Прочтя

кусок текста, он внезапно остановился и сказал: «Это, собственно, мое, а дальше — уже Шекспир». И нужно сказать, что это развертывание литературного образа действительно полностью совпадало с Шекспиром. Так тонко было развито у Качалова чувство стиля.

Выбор нового репертуара означал для Качалова решение его творческой жизни. Поэтому Вершинин и Артем в пьесах Вс. Иванова были для него не просто новыми ролями, но еще и как бы его общественной декларацией. Он не только играл в «Бронепоезде 14-69» и «Блокаде», он поддерживал произведения, являясь инициатором их постановки. И когда чтение «Бронепоезда» в силу новизны и трудности конструкции пьесы оставило смутное впечатление у труппы, Качалов оказался первым, кто ринулся на защиту пьесы и со свойственной ему принципиальностью отстаивал ее внутри театра.

Судьба обеих ролей оказалась различной. Внутреннее зерно Вершинина он схватил сразу, чего нельзя сказать о внешней, очень трудной для него характерности сибирского мужика-партизана. Он овладевал ею упорно, последовательно — пока она не слилась неразрывно с психологическим рисунком. И тогда его плавные, замедленные движения, манера говорить, степенность осанки, тщательно задуманный и выполненный грим стали неотрывны от образа, и трудно стало представить себе Вершинина в ином, не качаловском облике.

«Блокада», этот необычайно смелый по режиссуре спектакль, продержался в репертуаре недолго. Психологическое зерно «железного комиссара» Артема было выражено автором смутно, сценическая жизнь пьесы кончилась раньше, чем Качалову удалось связать интересно найденный внешний облик с внутренним. Артем остался в числе значительных и важных поисков Качалова.

Качалову постоянно сопутствовало стремление расширить рамки своего творчества за пределы привычного в глазах зрителя амплуа. Он репетировал Чичикова, играл Епиходова и Репетилова, сам просил поручить ему (конечно, в очередь) Нарокова в «Талантах и поклонниках», внес массу инициативы в роль «от автора» в «Воскресении», созданную, по существу, им самим. Он потратил огромную энергию на «Прометея» и «Бориса Годунова», так и не показанных зрителю.

Качалов работал много, упорно и серьезно, и эта работа казалась окружающим легкой, ибо он постоянно сохранял дружескую уважительность к режиссуре и под-

держивал партнеров. Его участие придавало репетициям праздничность, приподнятость. С присущей ему доброжелательностью он встречал занятых в будущем спектакле или забежавших по делу актеров или режиссеров. Он охотно выслушивал и менее охотно делал замечания, но любой актер стремился попасть ему на глаза — для того чтобы хотя бы поздороваться, хотя бы на минуту почувствовать несравненное обаяние его личности. Он не заискивал и не искал популярности — она рождалась сама собой.

Но чем дальше шла жизнь, тем реже становились выступления Качалова в театре. Его литературные монтажи, в которых он сразу воплощал несколько образов (Сатин — Барон; Гамлет — Полоний — Розенкранц и Гильденстерн; Фамусов — Чацкий), давали выход его жажде воплощения самых контрастных характеров. То, что казалось невозможным в театре, почти полностью осуществилось на эстраде.

Думаю, что в нем бродили невоплощенные и продолжавшие его тревожить образы. Я не говорю уже о Прометее и Борисе Годунове, которые полностью в нем созрели. Какой запас духовной силы, какую художественную изощренность внес в них Качалов — и какого ничтожного фактически итога он в результате добился! Он почти никогда не говорил о тяжести оглушительного удара с Прометеем, к которому постепенно сам становился все настороженнее. Но в том, что Борис получился — не сомневался. Я только однажды присутствовал на прогоне пушкинской трагедии целиком. Если был ряд оснований спорить с режиссурой и художником, то постижение Качаловым Бориса казалось бесспорным. Качалов приближался к пушкинской простоте, к которой он, преодолевая свои чтецкие навыки, упорно стремился. Монолог «Достиг я высшей власти...» — он произносил, прижавшись головой к притолке, с усталой безнадежностью, трезво и страшно. Когда работа над «Борисом Годуновым» была прекращена, в театре как-то возникла мысль в какой-либо форме закрепить качаловское исполнение; в силу различных причин — преимущественно, как это часто бывает,— причин второстепенных, это намерение не осуществилось. Но когда было назначено совещание по этому поводу, Качалов ждал нас с приготовленным экземпляром, с отточенным карандашом и чистым листом бумаги. Глядя на него, я понял, какие же сильные творческие страсти разбудил в нем Годунов.

И в его эстрадных выступлениях, в беспрерывной подготовке новых концертных программ проявлялась та духовная жизнь, которой беспрестанно, интенсивно, радостно и мечтательно жил Качалов. В этих его «монтажах» не существовало реплик, ролей — создавался как бы свой тип театра — не театра одного актера, а некоего нового эстетического целого, в котором сталкивались противоположные воли и неповторимые характеры. Задача была нечеловечески трудной. Относительно легко было оставаться в границах внешних характеристик — с этим Качалов справился со всей присущей ему техникой. Но он желал большего; я много раз приводил его выражение: «Рождение новой роли в Художественном театре равно рождению нового человека». Такого же рождения новых образов Качалов добивался и в своих «монтажах», которые он окутывал особой атмосферой, совсем различной в «Гамлете», в «На дне» и в «Горе от ума». Тогда говорили о своеобразном истолковании Качаловым Шекспира, Горького, Грибоедова.

Качалов готовил свои выступления длительно, многократно проверял их на интимной аудитории. Он охотно выполнял просьбы театральных коллективов,— например, «пробовал» рассказы Бунина, которым он в последние годы увлекался, на труппе Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, которым я тогда руководил. Из этих опытов он далеко не все выносил на широкую публику. Он проверял себя тщательно, требовательно, испытующе.

Василий Иванович отлично знал современную поэзию, его кабинет был завален книгами. Последнее время он проводил ночи за чтением стихов, отыскивая близкие себе. Чем старше, тем мудрее он становился.

Глава восьмая

Осенью 1925 года Немирович-Данченко уехал в зарубежную поездку с Музыкальным театром, не успев увидеться со мной. Я остался один не только в качестве председателя Репертуарно-художественной коллегии, но и в должности многострадальной и неблагодарной — заведующего литературной частью. Чувствовал я себя воодушевленным, хотя не предвидел еще точно, каким путем надлежит мне осуществлять задачу формирования современного репертуара. С классикой все обстояло вро-

де бы благополучно. Основные постановки — «Прометей», «Горячее сердце» и «Женитьба Фигаро» — были утверждены еще до отъезда Немировича-Данченко. И если о классике мне временно беспокоиться не приходилось, вопрос о новых современных пьесах вставал остро и требовательно. Правда, в театре заканчивались репетиции «Пугачевщины» Тренева, но это все же была пьеса на историческую тему. А труппе, не говоря уже о ее численно подавляющей молодой части, было прежде всего необходимо погрузиться в современность; современностью в двадцать пятом — двадцать шестом годах мы считали все, что происходило после 1917 года.

Литературную часть МХАТ в то время представлял я один, и это, конечно, усложняло задачу. Надо сказать, что в Художественном театре доля персональной ответственности каждого человека за порученную ему работу была очень велика. Людей было в штате немного, весь управленческо-финансовый и административный состав помещался в одной просторной комнате. Но зато каждый человек представлял собой не только должностное лицо согласно своей номенклатуре, но в ведении его находилось множество взаимосвязанных дел. Мне приходилось много метаться и по серьезным и по несерьезным делам, но я постепенно все больше и больше погружался в жизнь МХАТ. Я читал пьесы, писал письма для Станиславского, давал интервью газетам, участвовал в выпуске постановок, в приеме макетов. Кроме того, выступал от имени театра на многочисленных диспутах, яростно защищая его творческие позиции, получив в свое время некую «карт-бланш» от Константина Сергеевича на свободу действий. Мне нравилось формулировать мхатовские позиции, участвовать в репетициях и прикидывать распределение ролей в новых постановках, задумываться над макетом. Я весь был поглощен МХАТ, а создание нового, современного репертуара считал делом личной чести. Я не спал ночами, все выдумывая новые ходы МХАТ.

Вставал вопрос не столько об организации репертуара, сколько о его создании. Мне с подобной задачей пришлось встретиться впервые: в литературной лаборатории Третьей студии наша деятельность носила совсем иной характер — там мы, собираясь вместе, рассуждали о законах драматургии, занимались существующим репертуаром, не предполагая создавать его заново. Оказавшись во главе Репертуарно-художественной коллегии, а впо-

следствии участвуя в нашей руководящей «пятерке» (Баталов, Прудкин, Судаков, Хмелев, я), я получил возможность чувствовать себя в качестве завлита в самом центре жизни театра. Литературная часть как бы вливалась в Репертуарно-художественную коллегию, и почти все основные вопросы — в особенности о приглашении авторов — мы решали сообща с последующим утверждением Станиславским, а потом — после его приезда — и Немировичем-Данченко. К тому же среди моих молодых товарищей вскоре выявились двое, особенно заинтересованные в судьбах советской драматургии и работавшие в теснейшем контакте со мной,— Илья Яковлевич Судаков и Николай Михайлович Горчаков. Были они людьми очень разными, но каждый из них, обладая чувством сцены, умел дать дельный совет автору, подсказать интересное решение. Энергичный, страстный и подчас прямолинейный Судаков действовал темпераментно, заражал порою внезапным и неожиданным предложением. Горчаков, более вдумчивый и тихий, влиял на автора исподволь, проявляя настойчивость и последовательность.

В первые годы после Октября театр в значительной мере утратил связь с драматургами, и ее приходилось налаживать заново.

Как я уже говорил, Константин Сергеевич в отсутствие Владимира Ивановича (которое он воспринимал довольно остро, одновременно в какой-то мере радостно, ощущая себя освобожденным от постоянного контроля, и вместе с тем явно тревожно, не вполне доверяя своему литературному вкусу и чувствуя отсутствие точного глаза Владимира Ивановича в момент выпуска спектакля) дал нам «карт-бланш» в области репертуара. Он полагал, что мы, родившиеся — в творческом смысле — вместе с революцией, понимаем смысл текущих событий точнее, чем «старики», только что вернувшиеся из Америки и пораженные отличием России 1925 года от России 1922-го. Они вернулись на Родину, когда творческая жизнь уже била ключом, и некоторой своей растерянности скрыть не могли. Поэтому им казалось, что влившаяся в труппу группа молодежи поможет театру соединиться с современностью. В этом смысле они нам тогда чрезвычайно доверяли, зная, что в области репертуарной художественный контроль и беспрекословное вето неизменно остаются за Константином Сергеевичем.

«Самотек», поступавший в литературную часть Художественного театра, был очень велик — ежемесячно

нам присылалось пьес пятнадцать-двадцать. Были среди них и произведения графоманов, и беспрерывные «пробы пера» неудачливых людей, и сочинения приспособленцев, старавшихся подделаться под стиль времени, и пьесы с проблесками таланта. Кое-кто из авторов пускался на детские хитрости, надеясь уличить литературную часть Художественного театра в том, что она бракует пьесы, не читая, и присылал нам экземпляры со спутанными страницами или без нескольких страниц вообще.

Чтобы во всем этом разобраться, я создал литературный совет, для работы в котором привлек некоторых молодых актеров, живо заинтересованных современной литературой. Такие тогда совсем начинающие актеры, как И. М. Кудрявцев и И. М. Раевский, приносили неоценимую помощь. Мы вместе знакомились со всеми литературными новинками, обсуждали все выходящие номера журналов, посещали литературные вечера — все в поисках потенциально интересных МХАТ драматургов. Вместе, погружаясь в поток пьес, писали ответы, беседовали с авторами. Во избежание частых и скандальных наветов я завел специальную картотеку: на карточку заносились все данные о той или иной поступившей пьесе — сколько действующих лиц, тема, жанр — и тут же приводилось заключение читавшего. (Константину Сергеевичу эта картотека очень нравилась своей наглядностью, и он не раз намекал, что не мешало бы литературной части составить карточки на всю классическую драматургию: «Например, возникает вопрос о пьесе Кальдерона, вытаскиваем карточку и узнаем все данные!» Но мы на эти предложения отмалчивались — осуществить их было выше наших слабых сил.) Даже весь этот идеальный, на мой торопливый тогдашний взгляд, порядок не спасал меня от жалоб, регулярно поступавших от обиженных авторов на имя Константина Сергеевича. Но он по возможности оберегал меня и в свою очередь направлял недовольных вновь ко мне. С восхищением и благодарностью я вспоминаю о том, что в эти годы на все письма, которые направлялись ему с жалобами на литературную часть и непосредственно на меня, Станиславский отвечал одной и той же вежливой фразой: «Ваше письмо мною получено и передано П. А. Маркову». В этом смысле он вел себя чрезвычайно благородно и ответственно, несмотря на все споры, которые между нами возникали. От иных из недовольных при-

ходилось защищаться самому, как, например, от милейшего и добрейшего Чижевского, который неистово ворвался в мой кабинет, грозно стуча посохом, и с которым мы вступили затем в самые дружеские отношения.

Приходилось жить довольно тревожно и бурно. Есть какая-то неизбежность в том, что за все плохое, случившееся в театре, обвинения падают именно на литературную часть. Нападки бывали и изнутри театра и извне. Внутри театра всегда кому-нибудь казалось, что непростительно упустили такого-то автора, что напрасно не заключили договор с тем-то и что Художественному театру никак не подходит тот, чью пьесу приняли. Главное раздражение вызывало то, что литературная часть влияет на распределение ролей, хотя литературная часть не может продуктивно существовать вне общей творческой жизни театра. Если сначала было недовольство тем, что мы работаем преимущественно с «попутчиками», то позже возникали возражения против усилившегося влияния на репертуар со стороны РАПП.

Труднее было, конечно, с нападками на литературную часть извне. То, что разгорелось вокруг «Дней Турбиных», порой переходило всякие границы. На одном из диспутов в Доме печати кто-то из журналистов провозгласил: «Что булгаковщина! Теперь нам надо бороться с марковщиной!» Я, правда, ненадолго, этим очень возгордился — не столько своим могуществом, призрачность которого и тогда понимал, сколько известностью среди своих оппонентов.

Среди пьес, присланных в театр по почте, редко попадались произведения, достойные внимания. Я припоминаю лишь пьесу Ф. Ваграмова «Взлет», которую мы выудили из потока, взяли в репертуар и даже поставили на малой сцене. Да еще когда мы получили пьесу (названия ее я уже не помню), так сказать, анонимную: автор забыл поставить свою фамилию. Мы заинтересовались пьесой и дали объявление в «Вечерней Москве» с просьбой откликнуться тому, кто представил в Художественный театр свое произведение такого-то числа. И отклик последовал: автором оказался Иван Федорович Попов, в будущем — автор «Семьи» и инсценировки «Порт-Артура». (В дальнейшем пьеса И. Ф. Попова, отысканного через «Вечерку», так и не была поставлена, она, к сожалению, не вместилась в репертуар текущего сезона, и от нее пришлось отказаться.)

Проблема современного репертуара для Художественного театра была очень серьезной. Я понимал, что Художественный театр в прошлые годы всегда отказывался от постановки пьес, достоинство которых заключалось в сценичности, а не в проблематике и не в психологической сложности. Художественный театр в свое время не принял ни Ю. Беляева, ни Арцыбашева, имевших оглушительный успех в других театрах. Особенно интересно и драматически разворачивались в этом смысле взаимоотношения МХТ с Леонидом Андреевым, который долго не мог забыть Художественному театру, что тот не поставил «Дни нашей жизни», утверждая, что эта пьеса навеки сохранилась бы в его репертуаре. Также упорно настаивал он и на постановке «Младости», но МХТ выбрал «Анатэму» и «Мысль», то есть пьесы, имевшие серьезное философское звучание.

В начале 20-х годов в общем ходе театрального развития сложилась ситуация, при которой заново осознавший свои собственные законы театр властно диктовал их писателям. Режиссер явно главенствовал над драматургом, становясь всемогущим в полном смысле этого слова — и в организации сценического зрелища и в организации литературного материала. Так, не имея современного репертуара, строил современный спектакль В. Э. Мейерхольд — в результате чего появились и «Зори», и «Земля дыбом», и «Лес». Под явным влиянием мейерхольдовского театра начинали возникать новые пьесы — в частности драмы А. М. Файко, наиболее преуспевавшего драматурга тех лет. Но, остроумно и умело выстроенные, они не имели той психологической глубины, которая была нужна Художественному театру. Ради установления новых связей Художественного театра с литературой нам приходилось вступать на довольно опасный и казавшийся многим отнюдь не бесспорным путь. Я понимал эту проблему так: или театр диктует литературе свои законы (как это было у Мейерхольда), или драматургия ставит театру новые задачи. Мы искали авторов, которые вели бы театр в неизведанные области, дали бы ему не использованный прежде материал и богатую психологическую пищу. То блестящее мастерство, которое было у Файко, или то несомненное чувство театра, которое было у такого, по существу, ремесленного драматурга, как Смолин, не были нужны Художественному театру — он был сильнее названных авторов. Художественный театр нуждался в другом, в том жиз-

ненном материале, который волновал в «Барсуках» Леонова, в рассказах Бабеля, у Булгакова.

Поскольку особых надежд на «самотек» возлагать не приходилось, я пришел к выводу, что одна из основных наших задач — восстановление связей с литературой. Речь шла именно о литературе в широком смысле, а не только о драматургии, которая в большинстве случаев в те годы отличалась однозначностью образов, локальностью красок и схематичностью. А между тем в прозе тех лет появлялись произведения, глубоко зачерпывающие жизнь, рисующие человека новой, революционной эпохи психологически свежо, достоверно и объемно. (Мы зачитывались «Партизанскими повестями» Вс. Иванова, «Барсуками» Л. Леонова, «Конармией» И. Бабеля, вводившими нас в гущу событий, знакомившими с людьми оригинальными и неожиданными.) Образы этих произведений, ставивших насущные проблемы современности, передающих вкус и запах подлинной жизни, хотелось перенести на сцену. Они дразнили фантазию, будили воображение, захватывали эмоционально до глубины души. Так естественно возникло решение привлечь молодых советских прозаиков. Они несли в себе именно то, в чем нуждался театр и что отвечало основной проблеме, которой жили люди в то время: «революция и общество», «революция и человек».

Театр, казалось мне, способен помочь автору, в котором потенциально живет драматург, но подменить собой автора не может, да и не должен к этому безрассудно стремиться. Я всегда ощущал грозную опасность навязать впервые приходящему в театр молодому автору испытанные и привычные приемы, испугаться его порою не очень стройной литературной формы. Страшно было подмять автора под себя, угасить его свежесть, его, может быть, порою «несценичное» обаяние, «сдуть пушок», как впоследствии говорил Немирович-Данченко. Этой опасности мы надеялись избежать и не очень-то доверяли авторам — таких особенно много обнаружилось среди самотека,— поспешно сочинявшим «под МХАТ» и наивно, а то и подобострастно усваивавшим его легко бросающиеся в глаза штампы, а не внутренние законы.

В конце концов работа нашей литературной части с авторами была аналогична работе режиссера с актерами. Главная трудность состоит в том, что завлит и режиссер должны в какой-то мере перевоплотиться в этого автора, помочь выявлению именно его индивидуаль-

ности. Сложность состояла и в том, что приходилось одновременно работать, предположим, и с Леоновым, который был ближе горьковской традиции Художественного театра, и с Булгаковым, который по лепке образов и великолепному пониманию настроения был ближе к традициям Чехова. Леонов и Булгаков в конце концов всегда оставались художниками разных мироощущений и мировосприятий; я так и не знаю, как они лично относились друг к другу, и не думаю, что они должны были друг другу нравиться. Но это не могло мешать театру быть равно заинтересованным в них обоих.

Со многими из крупных писателей дела у нас так никак и не сладились. Не сладилось с Фединым, хотя «Города и годы» казались очень подходящими для Художественного театра. Мы часто встречались и беседовали по этому поводу, но втянуть Федина в театр не удалось. Совсем ничего не вышло у нас с Фадеевым — он по самому своему существу очень эпичен, и «Разгром» в драматургические рамки так и не улегся: ведь речь шла не об инсценировке, а об обращении беллетриста в драматурга. Трудно было предвидеть и предугадать, кто из беллетристов таит в себе взрывную драматургическую силу (как это случилось с Булгаковым), а кто лишен ее.

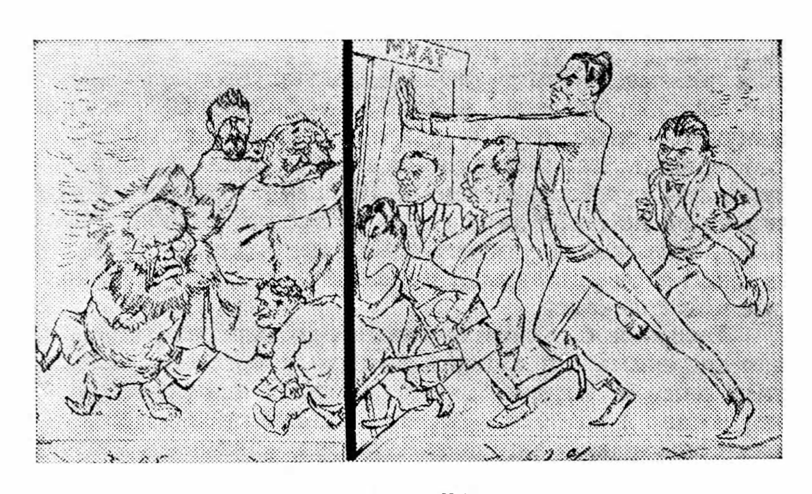
Очень сложные проблемы возникали у нас в работе с А. Н. Толстым. Как только этот писатель грандиозной и великолепной силы переходил в область драматургии, неизменно обнаруживалось, что большой пищи актерам он не дает. Дореволюционный Художественный театр отказывался от пьес Толстого, хотя «Насильники» в Малом театре прошли чрезвычайно интересно, как и быстро сработанная в Московском драматическом прелестная комедия «Нечистая сила», в которой блистало великолепное созвездие талантов: Блюменталь-Тамарина, Борисов, Радин, Певцов. Одно из качеств Художественного театра в прежние годы заключалось в том, что он с неотвратимостью обнаруживал все недостатки поверхностной драматургии, и поверхностная эффектная пьеса всегда становилась на его сцене хуже, чем была на самом деле. Качалов в начале 30-х годов много раз упрекал литературную часть в том, что мы упустили «Человека с портфелем» Файко, и успокоился лишь тогда, когда мне удалось доказать ему, что если он со своими привычками в работе возьмется за центральную роль этой пользовавшейся шумным успехом мелодрамы — в ней обнаружатся немыслимые внутренние провалы.

С Толстым мы долго работали над «Патентом 119». Работали усиленно. Я приезжал к нему в Детское Село, он приезжал в Москву, привлек опытного соавтора, и все-таки пьеса, тогда же напечатанная, не удовлетворяла, и у нас на сцене не пошла. Наверное, нужен был другой материал, в котором Алексей Николаевич чувствовал бы себя более свободно, а может быть, тут сказалось и какое-то качество его необыкновенного, богом данного таланта. Не случайно он всегда искренне недоумевал, когда встречал отрицательное отношение к своей повести «Хлеб», утверждая, что над ней больше всего работал, а меня упрекал в непонимании и недооценке его творческих усилий, вспоминая, что в молодости я, будучи ниспровергателем драматургов, за одну из пьес назвал его плохим историком, а в связи с другой пожалел «этого напрасно халтурящего драматурга». Может быть, этот небрежный отзыв и делал Алексея Николаевича не только необыкновенно доброжелательным, но и чрезмерно усидчивым и трудолюбивым в работе со мной над «Патентом», что, по-видимому, было противопоказано самой природе его таланта. И только в 40-е годы, с появлением «Ивана Грозного», приход Толстого в Художественный театр совершился.

Отлично понимая, что каждый из вступивших в какую-либо связь с театром авторов в первую очередь заинтересован в скорейшей и незамедлительной встрече с практическими деятелями театра и что, каких бы семи пядей во лбу ни был завлит, путем кабинетных рассуждений дело не пойдет, я пытался с самого начала связать писателей с режиссерами. Мы страстно мечтали найти таких авторов, для которых именно данный театр — Художественный — стал бы их судьбой; авторов, дороживших творческим обликом театра и одновременно ставивших ему новые и трудные задачи.

Я и мои товарищи постепенно оказались связаны с рядом писателей личной дружбой, которая зачастую приносила театру большую пользу, нежели многочисленные договоры. Мы проводили вместе время, спорили и веселились, мечтали и работали, составляли далеко идущие планы — жили полной, насыщенной жизнью, в которой наши взаимные интересы тесно переплетались. Мы думали о драматургии, драматурги — о театре.

Такими писателями в первую очередь оказались М. Булгаков, Л. Леонов, Вс. Иванов и В. Катаев.



Приглашение новых драматургов в МХАТ.
Шарж Кукрыниксов

Первым пришел в театр Михаил Афанасьевич Булгаков.

О нем и о его романе «Белая гвардия» мы узнали в одну из наших встреч от всегда спокойного и размеренного Бориса Ильича Вершилова. Ему в свою очередь указал на булгаковский роман поэт Павел Антокольский. Когда мы прочли этот многоплановый, сложный, написанный в особой манере роман, многие из нас, молодых мхатовцев, были захвачены и покорены талантом Булгакова. На наше предложение инсценировать «Белую гвардию» Булгаков откликнулся охотно и энергично.

Он поразил нас с первого взгляда. Было в нем какое-то особое сочетание самых противоречивых свойств. Молодой, хорошо, даже с оттенком некоторого фатовства одетый блондин оказался обладателем отличных манер и совершенно ослепительного юмора. Он воспринимал жизнь с каким-то жадным, неистощимым интересом и в то же время был лишен созерцательности.

Михаил Афанасьевич обладал действительно огромным обаянием, острым и неожиданным. Он был очень умен, дьявольски умен и поразительно наблюдателен не только в литературе, но и в жизни. И, уж конечно, его юмор не всегда можно было назвать безобидным — не потому, что Булгаков исходил из желания кого-либо унизить (это было ему противопоказано). Но порою его юмористический талант принимал, так сказать, разобла-

чительный характер, зачастую вырастая до философского сарказма. Булгаков зорко подмечал не только внешние повадки человека, которые он гиперболизировал в какую-то немыслимую и при этом вполне вероятную характерность, но, самое главное — он вникал в психологическую сущность каждого. В самые горькие минуты жизни он не терял дара ей удивляться и, подобно Горькому, восхищался удивительными людскими чертами, и, чем более он разгадывал их необычность, тем настойчивее ими увлекался.

Булгаков был великолепным рассказчиком, смелым, неожиданным. Он пришел в театр с богатым жизненным опытом, который в его рассказах получал новую, порою парадоксальную образность. Всеми этими качествами он заражал актеров. Он говорил с ними на доступном им языке искусства, а актеры вызывали его на новые и новые устные новеллы, которыми он, казалось, был перенасыщен. В жизнь театра он вносил страстность, находчивость и открывал все новые и новые качества в созданных им литературных образах.

Не только потенциально, а фактически, на самом деле Булгаков был сам великолепным актером. Может быть, именно это качество и определяет вообще подлинную сущность драматурга, ибо любой драматург — разумеется, хороший — в душе неизбежно является актером. Недаром в тяжелые периоды своей жизни он рвался к актерству в Художественном театре. Когда его пьесы не ставились, он сам стал актером МХАТ и играл в «Пиквикском клубе», играл с удовольствием, со вкусом, наслаждаясь пребыванием на сцене. Но парадоксально: его актерская и авторская жадность не могла удовлетвориться одной ролью в пьесе — ему нужен был не один характер, а много характеров, не один образ, а много образов. Если бы его попросили сыграть сочиненную им пьесу, он сыграл бы ее всю, роль за ролью, и сделал бы это с полным совершенством. Так в «Днях Турбиных» он показал на репетиции почти все образы, охотно и щедро помогая актерам.

Он принялся за работу над пьесой быстро и жадно. Но первый вариант его инсценировки поражал невиданным размером. Булгаков принес толстый, многостраничный фолиант, включавший шестнадцать сцен и точно следовавший роману. И хотя совершенно очевидна была полная невозможность вместить содержание новоявленной пьесы в один вечер, уже появившиеся в театре по-

клонники Булгакова не отступались от идеи увидеть на сцене «Белую гвардию». Вскоре сам Булгаков понял, что путь точной инсценировки явно неплодотворен, и стал довольно решительно обращаться с действующими лицами романа, получив на то одобрение в театре — его поддержал в этом в первую очередь Судаков. (Первоначально режиссером будущего спектакля намечался Вершилов, но скрепя сердце он отошел от постановки, так как Станиславский привлек его в качестве режиссера к «Женитьбе Фигаро».) Судаков обладал бурным темпераментом: он чувствовал театр, законы сцены, которые Булгаков мгновенно с его помощью осваивал, осознавая их по-своему. Михаил Афанасьевич использовал советы Судакова неожиданно и тонко. Инсценировка постепенно превращалась в пьесу, действующие лица романа — военный врач Турбин и полковник Най-Турс — слились в одно лицо со своим характером, не совпадающим ни с тем, ни с другим. Постепенно шестнадцать картин, которые составляли первый вариант «Турбиных», уплотнились в семь. Автор сумел выразить заложенный в романе конфликт особыми сценическими средствами. Каждая фраза драматурга заключала многоплановый смысл. Булгаков мог разъяснить в любом действующем лице не только то, что показано на сцене,— он мог конкретно рассказать обо всех его особенностях, ежедневных привычках, в ярчайших эпизодах подробно изложить его биографию. Он все знал о каждом из персонажей «Турбиных», если даже этот человек произносил на сцене всего две-три реплики.

Одновременно с окончанием литературной работы осуществлялось распределение ролей. Первоначально замысливалось объединить в спектакле «стариков» и молодежь. Возникло (правда, ненадолго) распределение ролей, по которому Алексея Турбина должен был играть Леонидов, Гетмана — Качалов, фон Шратта — один из старейших актеров театра Вишневский, Василису (в сцене, долго существовавшей в репетиционный период) — Тарханов. Уже вскоре исполнителем Алексея Турбина назывался Судаков, Николки — Ливанов, Лариосика — на первых порах Завадский, потом Вербицкий. Но «старики» постепенно отпадали, поскольку все точнее выявлялся молодежный характер спектакля. А молодежный спектакль был, как всегда, необходим театру. Молодые силы рвались наружу, и они нуждались в близкой им пьесе, в которой могли бы чувствовать себя свободнее,

чем в ответственных вводах в старые спектакли, где тревожило творческое сравнение со «стариками». Они нуждались в некоем раскрепощении. Действительно, так и случилось в «Днях Турбиных», которые вдобавок воспринимались как остро современная пьеса: события, происходившие в ней, были отделены всего шестилетним промежутком времени, и у многих они были на памяти. Но, конечно, современность пьесы определялась не только — вернее, не столько — временными рамками: за ними ощущалась революционная эпоха в целом, а главное — еще не угасшая проблема «приятия» или «неприятия» революции. В «Турбиных» весь коллектив видел ярко пропагандистскую пьесу. Мы полагали, что пора наглядной, прямой агитации прошла, и «Турбиных» считали не «военной» пьесой, а пьесой об интеллигенции. Нам казалось, что судьбы полюбившихся нам героев сами собой говорят за революцию. Мы определяли основное сквозное действие очень простыми, наивными, но для нас убедительными и раскрывающими смысл пьесы словами: «Даже самое хорошее, в человеческом смысле преимущественно, должно неизбежно погибнуть в белогвардейской среде».

Репетиции стали радостью. И вероятно, эта влюбленность и в автора и в роли наложила неизгладимый отпечаток на весь спектакль. В нем был элемент вдохновения — свободно рождались сценические приспособления, среди исполнителей царила атмосфера дружбы, поддержки и какого-то особого взаимопонимания, когда каждый не только радовался находкам товарища, но и сам подсказывал их ему.

Самые ответственные репетиции приходились на весну. Весенняя радость вливала в участвующих боевое настроение. Конечно, не забывалась и театральная обстановка, окружавшая МХАТ атмосфера скептицизма и явного недоверия к молодым силам.

Не могу скрыть, что театр действительно собирался идти в атаку. Молодежь хотела доказать свое право на искусство, разрушить существующий вне театра, твердо укоренившийся предрассудок, заставлявший пренебрежительно оценивать возможности молодого пополнения МХАТ, и защитить не только себя, но и искусство Художественного театра.

Спектакль по своей внешней форме мог казаться подчеркнуто традиционным, кричаще традиционным, но — только казаться. Художник Н. П. Ульянов почув-

ствовал строгую выразительность пьесы, и он словно отходил на второй план, становился как бы незаметен и неслышен. Но он до конца проникся атмосферой квартиры с кремовыми занавесками, с какой-то примирительно голубовато-серебристой окраской обоев, со строгими и точными линиями немного скошенной комнаты, со скудной и немногочисленной мебелью,— без увлечения бытовыми подробностями. В самом воздухе просто оформленной сцены ощущалась тревога. И ее-то, внутреннюю тревогу, передавал весь коллектив актеров — зараженных, мучимых, разбереженных ею. Тревога была в беспокойном ритме спектакля, в смене настроений, в поглощенности актеров заботами, более того — решением судеб своих героев.

Действующие лица «Турбиных» жили не домашними интересами, а своим, для многих неведомым будущим. Атмосфера ожидания, связанная с верой в будущее у одних, крушением иллюзий у других, объединяла исполнителей: она-то и определяла ритм спектакля. Побеждала вера, и это совпадало с тем, что наполняло существо актеров, вступивших на большой путь продолжателей искусства Художественного театра. Исполнители — а им было в середине двадцать шестого года лет по двадцать пять — двадцать семь — окунались в то, что они знали, что пережили, и ни один из них не оставался безразличным к пьесе.

Никак нельзя не отметить огромной роли Судакова в создании спектакля, но без постоянного присутствия Булгакова такого спектакля, каким оказались «Турбины», не могло родиться. Судаков обладал энергией, знанием сцены, профессиональным умением, влюбленностью в пьесу, но Булгаков рассказывал, вводил в живую атмосферу, заражал симпатией и антипатией к действующим лицам, играл все роли, острил и раскрывал самое существо психологии Турбиных. Действовал он при этом не отвлеченными рассуждениями, а конкретно-образно, часто непосредственным показом. В результате коллектив, который после нескольких отборов оказался занятым в «Турбиных», во всех решительно случаях попадал в точку. Актеры уловили то сочетание трагического, комедийного и лирического, которое придавало спектаклю такое обаяние.

Станиславскому, относившемуся первоначально несколько недоверчиво к самой пьесе, спектакль был показан в фойе. Булгаков, Судаков и актеры вышли победи-

телями. Константин Сергеевич был захвачен сложностью образов, отсутствием однозначности, свойственной большинству пьес той поры, и бездонной искренностью актеров, полной отдачей себя ролям. Было какое-то мужественное и радостное отчаяние, с которым исполнители шли на решающий для себя экзамен. С юмором и скепсисом, скрывавшими отчаяние драматурга-дебютанта, переживал этот показ Булгаков. Как всегда, на лице Станиславского (за которым все присутствующие следили едва ли не больше, чем за спектаклем) отражались все тончайшие нюансы спектакля.

Станиславский был одним из самых непосредственных зрителей. На показе «Турбиных» он открыто смеялся, плакал, внимательно следил за действием, грыз по обыкновению руку, сбрасывал пенсне, вытирал платком слезы, одним словом, он полностью жил спектаклем. И хотя своим прозорливым и пронзительным взглядом видел и недочеты и недоборы спектакля, он после конца просмотра, хмыкнув, сказал свое: «Ну-с, можно завтра играть», что обычно означало начало длительной его личной работы. Правда, на этот раз он изменил себе: оставив в неприкосновенности почти весь актерский рисунок, занялся лишь отдельными сценами, в частности поставил сцену «Принос Николки». Этими немногочисленными встречами он пользовался для углубления понимания ролей. Более того, он давал общий камертон спектаклю, укрепляя его сценическую атмосферу.

«Турбины» имели, как известно, шумный успех. Спектакль вызвал необыкновенно бурный отклик общественности. Многочисленные жаркие дискуссии, выступления в печати, сопровождавшие мхатовскую постановку, доказывали взрывчатую силу пьесы. Булгакова обвиняли во всех смертных грехах, вплоть до апологии белогвардейщины, что было чудовищным искажением сути пьесы и истинных намерений автора и театра. На наш взгляд, не столько личная, сколько общественная катастрофа Алексея Турбина была смыслом постановки. Зерно пьесы мы видели в крушении мировоззрения честнейшего человека.

Булгаков был драматургом, верным нашему театру, он не мог раздавать пьесы направо и налево. «Бег» он написал для МХАТ, для той же группы исполнителей, которые играли в «Турбиных». Он любил актеров и заботился о них. «Бег», казалось бы, должен был рассеять все сомнения, связанные с «Турбиными»: он являлся сво-

его рода ответом на многочисленные, доходившие до абсурда нападки на Булгакова. Мне приходилось выступать на различных дискуссиях в Доме печати, в Театре имени Мейерхольда, и должен сказать, что часто встречал немало друзей, горячо и порою исступленно поддерживавших «Турбиных».

Когда Булгаков читал первые сцены «Бега», они сразу пленили, взяли за сердце. Сочиняя «Бег», он не подлаживался к актерам, а, скорее, учитывал свойства их обаяния и масштабы их дарования, отнюдь не предполагая, что они пойдут по проторенному пути. Он писал, так сказать, не «под актеров», а «для актеров», в чем я вижу существенную разницу. С необыкновенной зоркостью понял он трагедийную основу творчества Хмелева, видя его — после Алексея Турбина — в роли генерала Хлудова, или лирическое зерно Яншина, предлагая ему вслед за Лариосиком — Голубкова в «Беге». Он помогал актерам, раскрывая их возможности, творчески толкая их вперед. Он включил в «Бег» и не участвовавшую тогда в «Турбиных» Андровскую, чье блистательное дарование раскрылось в «Фигаро» и которая нуждалась в близкой современности роли.

Лирика всегда таилась в Булгакове. Он бесконечно любил человека. Этой любовью наполнены не только «Турбины» и «Бег», но и его сатирические пьесы. Огромная любовь к человеку диктовала ему и острые краски и почти пастельную тонкость. Булгаков обладал неисчерпаемым количеством красок и владел мощным пафосом человечности, оставаясь при этом сатириком-памфлетистом. По существу, его драматургия прославляла и благословляла жизнь. Он принимал жизнь в самой основе и никогда ее не проклинал.

Он очень любил Художественный театр, и театр его очень любил. Это была дружба страстная, сильная, часто мучительная, но абсолютно неразрывная, порою доходившая — как в «Мольере» — до трагического взаимонепонимания.

Быть автором театра — очень трудная и не часто решаемая задача. Булгаков был автором театра. Наивно думать, что положение автора театра предполагает, так сказать, тихую, обоюдно гармоническую, безмятежную жизнь. Чехов давно исторически — и справедливо — признан автором МХТ, а жизнь его в театре проходила трепетно, бурно: Чехов многого не принимал в спектаклях Художественного театра, и Художественный театр огор-

чался, они порою взаимно обижались друг на друга, но стремились проникнуть в существо творчества каждого. Шла настоящая, живая, творческая жизнь. Такая же настоящая, живая жизнь была и у Булгакова в Художественном театре.

Великолепный юмор по отношению к МХАТ, к его хорошему и к его дурному, был найден Булгаковым в «Записках покойника» — так назывался в первой редакции его «Театральный роман». И мне кажется, что первоначальное название, ироничное и горькое, более лежит в жанре произведения.

Роман носит подчеркнуто автобиографический характер. В нем Булгаков с необыкновенным мастерством гиперболизирует организационные и бытовые неполадки Художественного театра, перерастающие в недостатки театра вообще, и с прелестным юмором нарочито преувеличивает отдельные характеры, над которыми позднее не менее весело иронизировали внутри театра. Но нигде, ни на одной странице он не преуменьшает, не предает и не принижает искусства театра и его создателей. Искусство МХАТ он любил со всей страстью своей сложной души, нигде не ставил под сомнение творческую силу его создателей и участников и искренне страдал от искривления его великого искусства. Но за всем этим встает и более общий вопрос, относящийся не только к МХАТ,— вопрос о нелегкой порой судьбе автора театра.

На мой взгляд, отношение к «Театральному роману» в значительной степени является проверкой духовной высоты читателя: увидит ли в нем читатель сознательное и последовательное унижение великого театра и его великих создателей, прочтет ли собрание анекдотов, или, напротив, разгадает ироническое и, повторяю, горькое раскрытие быта, противоречащего самому существу МХАТ, и прочитает блистательное литературное произведение, которое и могло появиться лишь при признании основ театра? Неужели сарказм Булгакова может сколько-нибудь поколебать мировое значение тех великих деятелей театра, отдельные гиперболизированные черты которых дали возможность написать образы Аристарха Платоновича и Ивана Васильевича? Ни один сколько-нибудь любознательный читатель не сможет принять эти блистательно нарисованные образы за фотографию деятелей МХАТ или за злонамеренную клевету на его искусство.

«Театральный роман» — первоклассное произведение

литературы, и я вместе со своими товарищами по МХАТ неоднократно слушал его в наивыразительнейшем чтении автора, и ни на одну секунду во мне не возникало подозрения, что у автора есть какие-либо злостные намерения. В этом романе Булгаковым был найден великолепный юмор, и мне кажется, что все в театре, и Станиславский и Немирович-Данченко, только радовались бы появлению романа, напоминающего те «капустники», где Вахтангов легко высмеивал Качалова в «Анатэме», где Станиславский появлялся в виде директора цирка, Южиным стреляли из пушки, а Немирович-Данченко дирижировал опереткой.

Роман Булгакова с Художественным театром — роман его жизни. Я коснулся здесь лишь его завязки. Дальше были: инсценировка «Мертвых душ», трудная и тягостная постановка «Мольера», начинавшаяся работа над «Последними днями».

О том, как известный молодой прозаик Всеволод Иванов стал нашим, мхатовским, автором, а также о спектакле «Бронепоезд 14-69», вошедшем в историю советского театра, писалось много и подробно. Напомню, с чего началась работа над этим этапным произведением в жизни Художественного театра.

У нас не было пьесы к 10-летию Октября. А искали мы пьесу не парадную, а глубоко народную, вскрывающую высший этический смысл революции. Нужно сказать, что МХАТ шел к революции, прежде всего проникая в ее высокое этическое, преображающее и в этом качестве имеющее мировой смысл значение. Выходом из положения нам казался тогда спектакль, составленный из отрывков, объединяющих близких нам разных писателей. Такие сцементированные единой темой сцены, как нам представлялось, смогут передать как бы разные грани революционных лет и одновременно откроют для театра драматических авторов, до этого писавших прозу. Правда, Станиславский не очень верил в такой эклектический дивертисмент, но, так как другого выхода не было, поддерживал наше начинание. Откликнулись на предложение написать для МХАТ Леонов, Булгаков, Замятин, Пильняк, Бабель и Вс. Иванов, и уже стали поступать в театр некоторые отрывки. Но как бы блистательны ни были эти отдельные фрагменты, тревога за

результат нашей авантюры все более росла. Мы приуныли. Но в один прекрасный день Всеволод Иванов принес в театр инсценировку одного из эпизодов своих «Партизанских повестей», которыми мы все увлекались.

Сейчас я уже не помню, какую именно из двух сцен — «Колокольню» или «Насыпь» — читал впервые Вс. Иванов в тот счастливый для всех день в нашем «литературном» кабинетике. Но живо помню, что стояла ранняя весна, солнце заливало комнату, и все мы были радостными и взволнованными. Еще не было ясно, как использовать эти сцены (они никак не монтировались с ранее представленными, порою отличными, как у Леонова, сценами). Но зато было совершенно очевидно, что без Вс. Иванова нам не обойтись и так или иначе, но прочитанные сцены лягут в основу будущего спектакля. Впечатление было огорошивающее — по новизне материала, по блеску языка и силе образов и, главное, по близости к той этической теме, которая волновала театр,— справедливости революции. В этих картинах жизненная, почти жанровая правда сливалась с романтическим пафосом, притом совсем необычайным, не привычно театральным,— происходило то слияние, о котором мы мечтали, борясь за искусство МХАТ.

После читки мы начали усиленно наседать на Вс. Иванова, убеждая его писать еще и еще. И он приносил сцену за сценой, и первоначально написанные картины стали обрастать другими, выявлялись характеры, образы, человеческие судьбы — целые пласты разнородных социальных групп. Из повести, рассказов, сцен, всем на удивление и радость, создавалась пьеса, композиционно, может быть, и не очень совершенная, но живая, страстная, через которую можно было увидеть эпоху.

У самого Всеволода Вячеславовича отношение к театру было особое. Что скрывалось за его пленительной улыбкой и мерцающими за круглыми очками глазами — понять было трудно. Нужно сказать, что весь облик и личность Всеволода Вячеславовича как-то необыкновенно гармонировали с «Повестями»: нам казалось, что автор «Повестей» должен быть именно таким — таящим, несмотря на свою открытость, не открытые нами глубины. Ходил он тогда в клетчатых гольфах, и было действительно что-то противоречащее между его грациозной неуклюжестью и строгой мхатовской обстановкой. Он оглядывал все окружающее любопытным и недоверчивым взглядом. Он, казалось, и был горд тем, что его

пригласил такой знаменитый театр, как Художественный, и вместе с тем недоумевал. Он не то что сопротивлялся — он уступал уговорам, принося все новые и новые сцены будущей пьесы, но как бы заранее предупреждал, что за результаты этого опасного эксперимента он снимает с себя ответственность. Наседали на него и мы, наседал и А. К. Воронский, которого мы привлекли в качестве члена Художественного совета. Но само пребывание в театре явно доставляло ему удовольствие, хотя полностью погружаться в горячечную атмосферу нашей театральной жизни он вроде бы и не собирался.

Неуверенность в себе не покидала его. И даже сыпавшиеся со всех сторон похвалы не имели решительного воздействия на писателя. Но он дружил с актерами, а среди них были энтузиасты будущего спектакля — Н. Н. Литовцева, И. Я. Судаков и В. И. Качалов. Между Ивановым и Качаловым возникла нежная дружба, к тому же Василий Иванович был увлечен образом вожака сибирских партизан Вершинина. Так сама атмосфера вокруг автора облегчала ему работу над пьесой...

Но при читке на труппе пьеса была встречена более чем сдержанно. Казалось, что дорогая нам затея может не осуществиться. Потребовалось немало усилий тех, кто был влюблен в пьесу, для ее защиты. Наконец приступили к репетициям, а там уже в процессе работы к восторженным защитникам пьесы присоединились и еще несколько человек — Хмелев, Баталов, Прудкин.

До конца сезона прошло всего несколько репетиций. На лето все разъехались, а когда осенью я вернулся в Москву, меня как громом поразило неожиданное известие: репертком запретил пьесу «Бронепоезд». Началась борьба, которую очень энергично вел Судаков, уже разработавший режиссерский план пьесы. Только с помощью Луначарского мы отстояли «Бронепоезд» и к сбору труппы добились разрешения ставить пьесу.

Успех постановки «Бронепоезд 14-69» был ошеломляющим. Противники Художественного театра временно приутихли. О самом спектакле, о его центральных исполнителях написано много, подробно и верно. Но порою в воспоминаниях солнечный образ Станиславского заслоняет собою фигуру Судакова, который фактически провел большую часть репетиций и вложил в спектакль много души, темперамента и творчества. Однако руководство Станиславского постановкой «Бронепоезда» уж никак нельзя и преуменьшать. Как всегда, он своими

беседами и немногими репетициями давал ключ к общему сценическому решению всего спектакля. Он определял в конечном результате драматургическую композицию спектакля: Константин Сергеевич (или Ка-Эс, как в разговорах о нем величали его большинство работников театра) безошибочно чувствовал сквозное действие и характер его развития. Он переставил сцену Пеклеванова и, сделав ее предпоследней в спектакле, придал этим пьесе недостававшую ей стремительность. Он внимательно и подробно решал макет спектакля. Первоначально намеченного художником спектакля Чупятова он заменил дорогим ему Симовым, все недочеты которого со стороны живописной он чувствовал. Смелые, решенные как бы сверху эскизы декораций Чупятова оказались сами по себе отличными. Но была в них некая надуманность, не подходившая к пьесе «Бронепоезд 14-69».

Станиславский великолепно разгадал обаятельную простоту «Бронепоезда»: пьеса нуждалась в атмосфере порта, тайги, железнодорожной станции, в их достоверности, в их воздухе. В особенности дерзко Станиславский решал сцену «На колокольне» с ее широкими серо-синими просторами. Он с какой-то необычайной силой почувствовал народность и поэтичность «Бронепоезда», больше уже никогда не получившего столь мощного сценического воплощения. Спектакль при всем его пафосе был по-хорошему наивен. Он был сценическим «Чапаевым», понятным и близким каждому — и среднему интеллигенту, и крестьянину, и красноармейцу, и «спичечнику» (так Константин Сергеевич называл мальчишек, торговавших спичками, и на эмоциональном восприятии которых мысленно проверял доступность спектакля).

Подготавливался спектакль с яростным темпераментом и азартом. Хотелось полностью творчески опровергнуть несправедливые подозрения и обвинения, возникшие после «Турбиных».

На премьере «Бронепоезда» Немировича-Данченко не было, он находился еще в Америке. Но, возвратившись, он стал одним из самых горячих приверженцев и ценителей таланта Вс. Иванова и уже не выпускал его из поля зрения. Это не была та дружба, которая связывала Иванова с Качаловым, здесь были, скорее, отношения учителя и ученика, и Иванов почти каждую свою пьесу посылал на отзыв Владимиру Ивановичу. Их отношения особенно укрепились в период работы театра над следующей пьесой Иванова — «Блокадой».

Вполне понятно, что после радостной победы с «Бронепоездом» мы стали энергично толкать писателя на создание новой пьесы. А Иванов, почувствовав вкус к драматургии и несомненную тягу к нашему театру, стал писать пьесу за пьесой, из которых мало что появилось на сцене Художественного театра, да и вообще на сцене.

Немирович-Данченко чувствовал и понимал талант Иванова по-своему, он видел в нем черты, не нашедшие воплощения в «Бронепоезде». Да и о режиссуре «Бронепоезда» у него было отличное от других мнение. Он не отрицал талантливости спектакля, блеска и силы актерского исполнения, не ставил под сомнение его значение в развитии МХАТ. И в то же время ему казалось, что спектакль не исчерпал всех возможностей автора. Немирович-Данченко мечтал о создании на сцене современной трагедии, и одним из самых близких к этой задаче писателем был для него Всеволод Иванов.

Весной 1928 года Иванов принес в театр пьесу «Блокада», и Немирович-Данченко жадно ухватился за эту неожиданную, суровую по колориту пьесу. Снова в театре кипели споры, снова труппа разделилась на защитников и противников «Блокады». Но у пьесы был такой могучий приверженец, как Владимир Иванович, и это решило дело. Впрочем, и после премьеры «Блокады», которая, на мой взгляд, была образцом режиссерского мастерства в области создания современного философского спектакля, отзывы прессы были явно заниженными, да и зритель недооценил эту работу театра.

Я до сих пор считаю, что «Блокада» сыграла в жизни театра роль выдающуюся. Спектакль волновал и своей темой, и неожиданностью образов, и общей атмосферой, а в отдельных своих частях он потрясал. К числу побеждающих достоинств пьесы (как всегда у Вс. Иванова) относилась прежде всего великолепно вскрытая атмосфера эпохи и обстановки. Уже в его первой пьесе навсегда запечатлелись живой запах тайги, накалившиеся стены бронепоезда, ночной владивостокский порт. В «Блокаде» атмосфера Питера 1921 года, пафос идущих на бой отрядов, сила и крепость питерского пролетариата были по-настоящему монументально выражены писателем. И Немирович-Данченко нашел тонкие приемы для выражения этого стиля произведения. Многое решал и выбор художника в «Блокаде». На смену Симову пришел Исаак Рабинович — художник строгий, собранный. На сцене был как бы возникающий из рассеи-

вающихся туманов Петроград — не город дворцов и узорных решеток, а Петроград с опустевшими набережными, созидающий и защищающийся. В самих строгих очертаниях скупой декорации, в ее аскетических линиях жило ощущение трагического.

Отпечаток изнурительной решимости лежал на лицах людей. Ритм действия был сжат и сосредоточен, чтобы расцвесть криком непосредственного, почти мальчишеского восторга Дениски, которому удалось в холоде и голоде пустить типографию — листовки белой стайкой постепенно появлялись из типографской машины и как бы заполняли собою сцену.

Но, подобно «Колокольне» в «Бронепоезде», здесь центром спектакля была сцена на набережной. Мы как бы присутствовали на «черном рынке», а высоко, в глубине сцены, простиралась набережная, по которой в финале беспрерывной чередой шел строй, и казалось, нет конца и края печатающим твердый шаг красноармейцам, идущим на Кронштадт.

Вс. Иванов — драматург не из легких. В «Блокаде» ему мечталось заглянуть в самую суть человеческой души, в ее «тайное тайных» (как назывался один из ранних сборников его рассказов). По-видимому, рождение нового человека и противоречия роста, победа над старыми чувствами, новое понимание долга были для него самым главным в пьесе. Но при этом, ощущая зерно образов, находя для них кованый, насыщенный язык, наполняя их богатством мысли, он порою пренебрегал точной мотивировкой мыслей и поступков. Это, разумеется, осложняло задачу актеров, но не становилось решающей преградой к душе произведения.

Писатель искал новую форму для выражения современности — форму своеобразной обобщенной символической трагедии. Действующие лица жили восторгом эпохи, накал страстей был очень велик. Актеры любили высокую атмосферу пьесы, тот строгий этический счет, который предъявлял Всеволод Иванов людям.

Правда, работа над «Блокадой» была намного труднее, чем над «Бронепоездом». Проникнуть в глубь образов было отнюдь не легкой задачей. Нужно было найти соответствующий стиль актерского исполнения — сосредоточенный, даже по-своему замкнутый.

Исполнители в целом играли хорошо, особенно Ливанов Лукьяна и Кудрявцев необыкновенно нежного и задумчивого комсомольца Дениску. Была в этом рабочем

пареньке в кепке и в простой куртке какая-то заражающая вера в революцию, беспредельная отдача ей всего себя.

Дальнейший путь Вс. Иванова в драматургии был, мягко говоря, довольно труден, но он упорно, убежденно его продолжал. Несколько раз его пьесы в разные периоды вновь читались в театре — то одним Владимиром Ивановичем, то нами обоими, то целой группой режиссеров и актеров. Иные мне очень нравились: я помню свое увлечение «Главным инженером» — пьесу театр вот-вот готов был взять, но удержала ее парадоксальность. Что пьесу решено не ставить, Вс. Иванов принял по обыкновению с какой-то скрытой усмешкой. А когда много лет спустя я напомнил ему о моем увлечении «Главным инженером», он посмотрел на меня явно с иронией.

Немирович-Данченко настаивал на постановке «Двенадцати молодцов» и «Вдохновения». «Двенадцать молодцов» встретили более горячий отклик, чем «Вдохновение», не вызвавшее сочувствия руководящего ядра труппы из-за необычности жанрового решения. «Двенадцать молодцов», пьесу, поразившую общей атмосферой, яркостью характеристик, напряженностью сюжета, мощной образностью, должен был ставить Борис Ливанов, влюбившийся в пьесу. Но постановка все откладывалась — то исполнители были заняты в других спектаклях, то «Молодцы» уступали место пьесам современной тематики...

Вс. Иванов после полосы бурного театрального успеха оставался писателем, манящим театр, но чем-то и пугающим его. Наконец, МХАТ поставил его «Ломоносова», но это случилось в момент моего временного ухода из театра, и потому не могу с точностью сказать, как на этот раз складывались творческие взаимоотношения. Но я до сих пор убежден, что Вс. Иванов был драматургом, очень близким Художественному театру и отвечающим его внутренним и общественным запросам.

Леонид Леонов впервые появился на одном из вечеров МХАТ, которые театр часто организовывал в середине 20-х годов для сближения с молодой советской интеллигенцией. Я уже не помню, по чьему лично приглашению он явился, но отчетливо помню, как его усиленно «обаял» Лужский. Встреча происходила в фойе МХАТ и протекала, как всегда бывает, сперва натянуто, а по-

том непринужденно и темпераментно. Леонов казался совсем мальчиком рядом с седовласым Лужским. Леонов смотрел на меня лукаво. Вскоре обнаружилось, что мы кончили с ним одну и ту же гимназию — Московскую третью гимназию, но я был несколько его старше. Потом мы неоднократно вспоминали ее строгую дисциплину и своих учителей — по-обычному в чем-то чудаковатых и отмеченных каждому свойственной характерностью. Леонов бы наблюдателен, непосредствен и почти наивен в своих восприятиях — люди в его воспоминаниях характеризовались каким-либо острым неожиданным словцом и, как живые, вставали передо мной: и директор — великий ценитель русской классики, и сумрачный, ушедший в себя историк, и весь какой-то раскидистый учитель латыни, и своеобразное окружение этой странной гимназии, в которой упорное вбивание знаний сочеталось с нерушимым законопочитанием русской государственности.

Леонов источал из себя какое-то победоносное обаяние, и ему быстро подчинились участники вечера МХАТ. Константин Сергеевич уже спешил ему навстречу, как всегда,— воплощенная любезность и гостеприимство. Вот он уже быстро завладел гостем, усадил его около себя, посматривая на него сквозь пенсне, хмыкал и — тоже как всегда — внутренне его экзаменовал. Экзамен прошел, видимо, удачно. Во всяком случае, делясь на другое утро впечатлениями о прошедшем вечере, он особо остановился на своих впечатлениях о Леонове, тревожился, сумеем ли мы его завлечь в драматургию.

Творческие связи Художественного театра с молодыми советскими прозаиками завязывались с некоторой предварительной подготовкой. Приходу Леонида Леонова на мхатовский вечер, где произошла его встреча со Станиславским, предшествовали долгие разговоры, погружение в его произведения.

Леонов был одним из первых представителей молодой советской прозы, привлекших к себе напряженное внимание. Не говоря уже о таком монументальном произведении, как «Барсуки», его первые ранние чудаковатые рассказы, пронизанные великолепным знанием Руси и изложенные не менее великолепным, немного стилизованным языком, отчетливо обнаруживали писателя замечательного, забирающегося в самые глубины. Оттого отнюдь не было удивительным включение его в число беллетристов, из которых МХАТ вознамерился сделать драматургов.

Леонов был моложе всех из четверки начинавших у нас свой драматургический путь писателей. Вдобавок казался он и моложе своих лет. Но молодость его совмещалась с жадным желанием осознания мира в целом. Он, подобно Вс. Иванову, умел и находить, и фантазировать отдельные удивительные случаи, из груды встретившихся ему в жизни фактов отобрать самый необыкновенный, придать ему разительную художественную форму и одновременно разгадать его, найти, так сказать, философское зерно, докопаться до самой сути. Действующие лица его пьес говорили сложным поэтическим языком, полным многозначительных и загадочных метафор. В самом ритме его речи, в самом словаре его пьес было нечто дразнящее. А сложная вязь психологического рисунка образов манила актеров, они мечтали играть в леоновских пьесах, было завлекательно в них погружаться, проникая в самую их глубину.

Интерес к творчеству Леонова был поддержан Горьким, которого я посетил в Италии летом 1925 года. Среди молодых писателей, привлекших его внимание, особое место занимал Леонов. В разговорах о современной литературе Горький то и дело возвращался к его имени. Он отмечал силу его языка, смелость композиционного построения. Он расспрашивал о его биографии, о его внешности, быте, привычках. Я, к сожалению, не мог удовлетворить настойчивого любопытства Алексея Максимовича, так как с Леоновым тогда знаком еще не был, знал его только понаслышке и разделял с Горьким восхищение произведениями Леонова. Горький впоследствии не только не менял своего отношения к Леонову, но, наоборот, укреплялся в вере в него. И стоило лишь возбудить репертуарные мхатовские вопросы с Горьким, как неизменно в той или иной форме в них фигурировал Леонов. Он называл его в своем письме, адресованном мне в ответ на проект юбилейного спектакля в 15-летию Октября, в числе авторов, способных создать коллективное театральное политическое обозрение. Леонов был и среди немногих писателей, когда Горький принимал делегацию МХАТ в связи с присвоением театру имени Горького.

И действительно, по возвращении из Сорренто я предложил немедленно завязать отношения с Леоновым в расчете получить от него пьесу — для таких надежд были основания не только в силу выдающихся чисто литературных достоинств писателя, но и потому, что в его

произведениях таилась необычайная взрывчатая сила, державшая читателя в постоянном драматическом напряжении.

Встреча с Леоновым в стенах театра ускорила осуществление наших планов. Разговоры о пьесе для МХАТ быстро завязались. Такой пьесой оказался «Унтиловск». Первоначально «Унтиловск» задумывался писателем как повесть и в такой форме и был осуществлен. Повесть была закончена автором и предназначалась для «Красной нови». Кто-то из близких Леонову старших друзей отсоветовал ему публиковать ее. Этот несправедливый, по существу, совет оказался выгодным для МХАТ: благодаря ему театр получил пьесу, сыгравшую, несмотря на небольшое количество представлений (двадцать), большую и положительную роль в его истории. Леонов не читал нам повести — он лишь рассказал ее со всем своим мастерством неожиданного и образного рассказчика. Он рассказывал, как обычно, полуиграя, останавливался на отдельных выразительных деталях, характеризующих образы. Перед нами вставала атмосфера заброшенного в северных снежных просторах городка и его образы, законченные, крепкие — иные ужасающие в своей чудовищной несуразице, как Аполлос, иные пугающие мрачной своей философией, как Червяков, иные потрясающие своей угловатой лирикой, как Редкозубов.

Одной из особенностей рассказов Леонова, когда он касался своих произведений, является нескрываемое, подчеркнуто личное отношение к своим персонажам и их поступкам. Все они бывают окрашены субъективной оценкой автора, порою доходящей до гиперболы. И в своих рассказах о Червякове Леонов не мог сдержать брезгливой гадливости, и, наоборот, перед Аполлосом он не мог скрыть своего удивления. Леонов рассказывал о них не как об образах, рожденных его авторской волей или фантазией, а как о конкретных, живых людях — поражающих своими невиданными качествами и их сочетанием, но реально существующих, и именно конкретность рассказа, подкрепленная мимикой, жестом, убеждала слушателя. Если добавить к этому, что весь рассказ был наполнен леоновским всесокрушающим темпераментом, то будет вполне понятно, что будущая пьеса весомо и зримо вставала перед слушателем. Так же своеобразно и мощно читал он уже готовую пьесу труппе. Читая, он не только сыграл свое авторское отношение и в какой-то мере «представил» образы, но и эмоционально

заразил актеров, возбуждая в них желание играть в этой не похожей на другие пьесе.

Меня пьеса сразу покорила.

Станиславского с ней знакомил Москвин. Константин Сергеевич был нездоров, но торопился с чтением: он хотел ознакомиться с пьесой до разговора с автором. Москвин читал ее темпераментно, но Станиславский его останавливал и просил перечитать какой-либо кусок, чтобы глубже его понять. Может быть, в чтении Москвина кое-что и не доходило (Москвин в процессе репетиций — он играл Червакова — впоследствии просил у Леонова ряд уточнений), но победа все же была полной — Станиславский увлекся пьесой, хотя кое-что ему, как и Москвину, с первого раза казалось не вполне ясным.

Я до сих пор вспоминаю «Унтиловск» и время его постановки с лирической нежностью (хотя определение это вряд ли подходит к характеру спектакля), может быть, не только из-за моей влюбленности в пьесу, но и потому, что Станиславский открылся мне в этой работе с какой-то новой и неожиданной стороны. Многим пьеса казалась «литературной», иные высокомерно относили ее к «литературщине». Да, она, конечно, была литературной, ибо лежала в великом русле русской литературы, в русле Гоголя, Чехова, Горького, и в то же время не походила ни на одну из пьес названных драматургов, а была типично леоновской. Леонов вообще блюдет хорошие традиции русской литературы, он считает обязательной первую публикацию произведения в журнале, с каким-то предельным уважением относится к своим великим предшественникам, не очень охотно ломает классическую форму пьесы, сохраняя трех-четырехактную архитектонику, без применяемого теперь деления на сцены и эпизоды. Ему нравится углубиться в сущность образа и конфликта, но при этом увлечь непредвиденным поворотом действия. Станиславский нашел путь, чтобы вскрыть внутренние конфликты «Унтиловска». Под его точной режиссерской рукой внутренние конфликты внезапно легко и удобно развертывались в жизненные, но очень смелые и неожиданные, совершенно неопровержимые мизансцены. Казалось, что тот или иной диалог, как говорится, несценичен, но Станиславский давал такой сценический поворот, так ставил актеров, что сам собой обнажался замысел Леонова. Мизансцены ложились легко и свободно.

Станиславский вел репетиции с неукротимым и вдохновенным темпераментом. За внешне медленным течением пьесы вскрывался бешеный внутренний ритм. Сложность психологического рисунка и заключалась в том, чтобы в этом страшноватом пласте обнажить тоскливую лирическую ноту, и от этого каждая сцена становилась еще страшнее. Она звучала, эта нота, когда Черваков — Москвин с гипнотической силой пытался победить Раису; когда перед смущенной, огорошенной, незащищенной Раисой — Соколовой падал на колени Редкозубов — Добронравов с его несуразной и захватывающей мечтой о любви и о странах, где лимонами печи топят. Как и в «Турбиных», театр брал жизнь изнутри.

Для постановки пьесы и в помощь Станиславскому был приглашен Василий Григорьевич Сахновский — человек, всей своей творческой сущностью близкий Леонову. Ему был внятен язык Леонова, система его образов, атмосфера произведения. Он оказал существенную помощь Станиславскому, который влюбился и в Леонова и в пьесу. Станиславский считал постановку решающей для МХАТ, так как видел в Леонове драматурга, воплощающего «жизнь человеческого духа». Глубинами пьесы Станиславский был захвачен всецело. Он работал над пьесой подробно, с увлечением. Актерский состав был подобран исключительный даже для тогдашней, поразительной по духовной силе и мастерству труппы МХАТ. Черваков — Москвин, Редкозубов — Добронравов, Манюкин — Лужский, Васка — Шевченко, поп Иона — Кедров, Аполлос — Ливанов, Раиса — Соколова, Гуга — Орлов, попадья — Зуева создали ансамбль целостный и сильный.

Я до сих пор считаю, что «Унтиловск» был наиболее совершенным воплощением стиля Леонова на сцене. Тем не менее спектакль рождался нелегко. Первоклассное распределение ролей — за одним-единственным недочетом — сложилось постепенно, в спорах и размышлениях. Особое внимание было направлено на роль Буслова. Здесь возникали различные наметки. Самый образ казался трудно сценически разрешимым: он требовал и большого внутреннего жизненного опыта и не меньшей сценической техники. Как всегда в театре, решение вопроса осложнялось рядом привходящих, порою лишь организационных, но веских доводов: «Унтиловск» репетировался параллельно с другими пьесами. Первоначально Буслов предназначался, на мой взгляд, наиболее

бесспорному, по совести говоря, идеальному исполнителю — Леонидову, который обладал и бурным темпераментом и умением заглядывать в темные и противоречивые глубины души. Но перед Леонидовым маячила мечта всей его жизни — Отелло, и возможное ее воплощение заслоняло от него все другие актерские предположения. Он был одержим Отелло. Передать Леонидову какую-либо роль, которой он не был бы увлечен всецело, а тем более такую роль, как Буслов, было бесцельно. Следующими кандидатурами были Качалов и совсем еще молодые Баталов и Хмелев, которые вряд ли могли справиться с ролью именно в силу своих данных — в особенности по сравнению с актерами старшего поколения. Вдобавок Хмелев, хотя и обладал достаточной остротой, но его тонкая, стройная фигура противоречила всему облику Буслова; Баталов владел даром густой характерности, но был занят в роли Фигаро. В результате на роль был назначен Качалов, ему в качестве дублера — Ершов. Но в процессе репетиций Качалов отпал, и роль играл Ершов — актер и талантливый и опытный, но внутренне Буслову несколько чуждый и лишенный того насыщенного темперамента, в котором нуждался образ. И это несовпадение актерских данных и образа было единственной ощутимой трещиной спектакля.

Я вспоминаю, как Станиславский показывал Ершову одну из сцен пьесы: томление Буслова, его безмолвное кружение, эти изматывающие, сперва захватывающие все сценическое пространство, а затем сужающиеся круги, резкая точка и — бегство из пустой и холодной комнаты. Именно этого пожирающего все существо Буслова томления и не мог поймать Ершов.

Конечно, не приходилось и говорить о решительной неудаче Ершова — для этого он был слишком опытен, но он проигрывал в сравнении с другими актерами, попадавшими в самое зерно образа и нашедшими при помощи режиссирования Станиславского и Сахновского точную, безошибочную, выразительную характерность. Проигрывал — в особенности при сравнении со своим основным сценическим партнером и противником Черваковым в исполнении Москвина. На роль Червакова первоначально существовало также несколько кандидатов. Здесь фигурировали Хмелев, который пленял возможностью проникнуть в «подпольную» сторону роли и графичностью рисунка, Прудкин, Синицын. Но продолжала главенствовать кандидатура Москвина, который,

казалось, был наиболее интересен для Червакова. Так и случилось, Москвин стал могучим исполнителем Червакова. К пьесе и образу он относился страстно, требовательно, добираясь до самых глубин роли, до обнажения самого существа его «контрреволюционного» пафоса. Не напрасно Леонов после одной из репетиций, измученный и восхищенный дотошными вопросами исполнителей, восклицал: «Это не актеры, это следователи какие-то!» Москвину было чрезвычайно важно, не теряя образности речи Червакова, сделать ее точной и ясно направленной. Он не раз обращался к Леонову с просьбой уточнить ту или иную словесную метафору, и я не помню, чтобы Леонов не шел навстречу режиссуре и актерам. Он, так сказать, не удешевлял образа, не примитивизировал его, а еще более его конкретизировал: Москвин боялся в Червакове чрезмерной метафизики. Но Черваков принадлежал к числу ролей, играя которые, Москвину приходилось многое преодолевать в своей артистической личности. Если Опискин допускал много комедийных и артистических красок, то Червакову они были противопоказаны. В этой роли Москвин шел по пути срывания «всех и всяческих масок». С каким-то невыносимо жестоким сладострастием обнажал Черваков свое существо, свое падение в «ничто». Некрасивый, с огромным лбом, в нелепых очках, бородатый, с какой-то нескладной фигурой, он был отталкивающе умен. Москвин не мельчил его — он его убивал своей удивительной конкретностью, отнюдь не лишенной своеобразия и пугающего пафоса. В сцене объяснения с Раисой Москвин был по-настоящему страшен.

Лишь немногие из намеченных исполнителей оставались бесспорными и незыблемыми. Среди них назову в первую очередь В. Соколову, игравшую Раису, ту женщину, к которой тянулись такие антиподы, как Буслов, Черваков и Редкозубов. Были в самой индивидуальности Соколовой некая пленительная сила и обаяние женственности, сказавшиеся уже в «Днях Турбиных». Я не обижу остальных сильнейших актрис МХАТ, если скажу, что в подобных ролях Соколова не имела соперниц. Поражала в этой внешне не очень вроде бы привлекательной актрисе артистичность, не допускавшая никакого сценического нажима. Соколова как будто не делала на сцене ничего особенного, но было нечто влекущее в самом тембре ее несильного голоса, в несколько замедленных движениях, в проникновении в самую суть

образа. Благодаря ее скрытой, «неактивной активности» (если можно так нелепо выразиться) и возникала — неслышно и тихо — ее Раиса в «Унтиловске». А рядом была ослепительная по простоте, яркая, внутренне наполненная, с могучим темпераментом и открытым сердцем Васка — Ф. Шевченко: так стояли друг против друга эти столь различные женщины. И кто знает, в которой из них мог найти наконец Буслов желаемое освобождение.

Остальные кандидатуры определились довольно-таки быстро. Манюкин — Лужский был намечен с самого начала; Добронравову, сыгравшему с редкой лирической силой Редкозубова, предшествовали кандидатуры Баталова и Орлова; Ливанову, дерзкому, монументальному Аполлосу,— тот же Добронравов.

Спектаклю очень помог выбор художника — Н. П. Крымова, к которому Станиславский привязался еще со времен «Горячего сердца». Ему были по сердцу неяркая, но захватывающая палитра Крымова, его ощущение русской природы. Пожалуй, из всех живописцев, ставших театральными художниками, Станиславский предпочитал именно Крымова.

Крымов пронзительно понимал Россию и умел углублять быт до символа. Он почувствовал всю заброшенность и холодную пустоту огромного, перерезанного нелепыми столбами пространства избы Буслова; заставленные мебелью, скудно освещенные мерцающими лампами покои попа Ионы и узкую, придвинутую к самой рампе, грязновато-белую одинокую комнату Редкозубова, за стенами которой свищет и бушует непроходимая и непроглядная метель. Крымов полюбил Леонова, и его лично, и все очень близкое ему творчество писателя. Между ними существовал общий язык — чувство России.

Станиславский добился сжатости, выпуклости мизансцен и редкого единства ансамбля. Он ощутил «странности» Леонова, своеобразие его письма, необычность его героев; в раскрытии стиля Леонова он опирался на Сахновского, смело фантазировавшего на темы леоновских образов и всегда хорошо знавшего темную уездную Русь. Свои личные впечатления от нее Сахновский переносил в «унтиловскую» атмосферу. Темный заброшенный Унтиловск вырастал до обобщенных размеров. Сахновский, Леонов и Крымов составляли тесно спаянную, дружескую компанию, теша себя невиданными рассказами и ощущая вкус к воплощению дремучего, необычайного

быта. Они чувствовали его художественно точно, понимали его страшную завлекательность и разоблачали его до конца. Они искали и нашли природу внутренней контрреволюции: здесь заключались смысл и назначение спектакля. Но подспудно жила в спектакле и всепоглощающая любовь к России, ее просторам, ее снегам, сознание ее пробуждающейся силы, как пробуждалась она в сосланном расстриге Буслове, в колдовской удали и красоте Васки, которую Шевченко играла обаятельно, широко и певуче. И потому, когда кто-то из режиссеров предложил закончить спектакль дразняще звучащей издалека песней гуляющих комсомольцев, это предложение встретило общую поддержку, ибо этот зов молодости как бы вытекал из пьесы, соответствовал ее режиссерскому толкованию, а не казался навязанным и грубым сценическим эффектом.

Воплотить Леонова на сцене, в театре режиссерам и актерам было нелегко. Его замечания на репетициях, глубокие и дерзкие, нужно было переводить на сценический язык. Станиславский любил Леонова, удивлялся его дару, его молодости. У Станиславского было обостренное чутье к начинающим талантам. Когда Леонов давал совет, Станиславский неизменно провозглашал: «Внимание. Прислушайтесь». Конечно, у Леонова было свое восприятие театра. Он ощущал его мощно и глубоко — и одновременно художнически наивно. Он верил в его искусство как искусство преображающее. Порою он искал в отдельных деталях почти гиперболического натурализма как средства раскрытия образа. Он обращал на них сугубое внимание режиссеров и актеров, обладая несомненным чувством актера. Порою, раскрывая свой замысел, он показывал актеру, как нужно играть. В этот показ нужно было вникнуть — он казался первоначально резким и грубоватым, но за этим скрывалось крупное ощущение образа. У него всегда было свое ви́дение образа. К театральному воплощению ви́дения этого художника Станиславский вел сложными, но твердыми путями, и в большинстве случаев исполнители — как сам Леонов отзывался о спектакле — его удовлетворяли. Неудача роли Буслова его глубоко огорчила, но он очень хвалил, порой восхищался таинственной нежностью и незащищенным обаянием Раисы — Соколовой, лирическим парадоксальным восторгом Добронравова, агрессивной нелепостью Аполлоса — Ливанова, попом Ионой — Кедровым, его двумя дочерьми и попадьей — Зуевой, изобретшей ка-

кую-то необыкновенную огромную английскую булавку, которой была застегнута ее длинная юбка.

Леонов, конечно, не знал всех сложных путей, по которым режиссер ведет актеров к конечному результату, но сам этот результат чувствовал и своими образными рассказами возбуждал в актере творческое волнение, заставлял прислушиваться к психологическим глубинам, которые не так-то просто словесно передать. Думаю, все-таки работа со Станиславским пробудила в Леонове чувство драматурга, которое в нем давно подспудно и тревожно существовало. Импульсивный, порой несдержанно торопливый, Леонов жил на репетициях вместе с актерами, открыто, до конца захваченный впервые для него открывшимися тайнами театра. Естественно, что в итоге работы над «Унтиловском» у театра возникло стремление увлечь Леонова новыми темами. Речь шла, разумеется, не только о том, чтобы получить от писателя еще одну или две новые пьесы,— мы смотрели на свои задачи далеко вперед, строили дерзкие планы, думая не просто о том, что Леонов пополнит наш современный репертуар, но как бы и о театральной судьбе самого Леонова, о взаимовлиянии литературы и сцены, о будущем драматургии.

Эти творческие, может быть, наивные планы о судьбе Леонова в МХАТ, о пути нашего театра и советской драматургии не давали нам права на равнодушное ожидание. Мы добивались того, о чем мечтали, искали различных путей для претворения в жизнь творческих планов о сближении Художественного театра с большой советской литературой. Из предпринятого нами объединения писателей с целью создания юбилейного спектакля в честь 10-летия Октября тоже был толк: для этого «коллективного» спектакля Леонов написал очень острую, яркую сцену, происходившую в Смольном в дни революции. Его занимал оригинальный замысел, как великое дело революции преломлялось в глазах бывших смольнянок, где-то еще таившихся на задворках обширного здания: дело было, конечно, не в их переживаниях, а в своеобразном отражении в «малой капле» больших событий. Но план «отрывков» у театра отпал, как только Вс. Иванов «занял бровку» сценами из «Бронепоезда».

Мы часто мечтали с Леоновым о новых пьесах, я очень увлекся «Дорогой за океан», но, как мы ни пробовали, из романа — какую бы линию этого сложного произведения ни взять — пьеса не получалась. Пьеса Леоно-

ва «Усмирение Бададошкина» оказалась чуждой тогдашнему МХАТ по своему методу. «Провинциальная история» не могла появиться на сцене по причинам, от театра не зависящим. «Скутаревский» совпал по теме со «Страхом» Афиногенова, только что прошедшим в МХАТ с большим успехом.

Новая встреча с Леоновым произошла лишь в «Половчанских садах». Главное в этой поэтической пьесе заключалось в ощущении предгрозовой, предвоенной атмосферы — Леонов почувствовал ее с какой-то особой остротой и тревогой. В работе над этим спектаклем Леонов встретился с Немировичем-Данченко, который относился к тексту Леонова нежно и осторожно: он полюбил необычный строй леоновского языка, строго следил за точностью леоновского слова в актерской передаче. Но какая-то неуловимая трещина была в самом существе спектакля: она лежала в линии Пыляева, которая по ряду причин была огрублена. Ни Немирович-Данченко, ни Леонов отнюдь не были сторонниками столь прямолинейного понимания образа. Но спектакль «Половчанские сады» требует отдельного разговора, как и «Золотая карета»,— пока последняя встреча МХАТ с автором, искусство которого находится в полном соответствии с искусством театра.

Леонов соединял театр с большой литературой. Не только в своих публичных выступлениях, но и в частных, личных беседах он постоянно возвращается к неиссякаемо живущей в нем теме — об ответственности литератора перед родиной, перед народом. Эти же требования он, волнуясь, переносил и на театр, тревожно, настороженно и бескомпромиссно относясь к каждому его шагу.

Несколько особое место в нашей репертуарной политике занимали Катаев и Олеша. Оба они в это время продолжали серьезную в самом существе дружбу, завязавшуюся еще в Одессе, и одновременно хранили в себе нечто заговорщицкое, существовавшее лишь между ними, окрашенное иронией, которой у них было не занимать стать. При всей их дружбе они не только не походили друг на друга, но во многом были прямо противоположны, хотя бы по характеру юмора. Более скептический и умудренный у Катаева, у Олеши он отличался неожиданной метафорической загадочностью и даже при близком знакомстве — ошеломлял.

Катаев был более общителен, чаще всего мы встречались в компании — либо у меня, либо у него. Именно на таком сборище за семейным столом он и познакомил меня с Олешей, с которым он вместе сотрудничал в «Гудке», присовокупив блестящую характеристику его как писателя и заверив, что на Олешу надо обратить сугубое внимание. Олеша говорил мало, но с убийственной точностью и восхитительной образностью. И в литературе каждый из них отличался резкой индивидуальностью.

В Катаеве я больше всего ценил его лирическую иронию. Первые его повести и рассказы, несмотря на пронизывающий их юмор, захватывали грустнотцой. Не припомню сейчас, когда появились «Ножи» — рассказ, полный подлинной катаевской прелести. В Катаеве замечалось какое-то скептическое восхищение удивительными приключениями и парадоксальными похождениями. Было это и в «Растратчиках» — повести о похождениях бухгалтера Прохорова и его кассира Ванички, которых неведомо и поразительно для них самих толкнул на преступный путь мрачный курьер Никита. Была в этой повести некая гоголевская фантасмагория, примененная к мещанской среде современности и даже переплескивающаяся за ее пределы. Мы убедили Катаева инсценировать «Растратчиков», и он охотно согласился. Пьеса — этакий чертов водевиль — предназначалась для малой сцены, где она могла бы получить соответствующее сценическое воплощение: при всех своих достоинствах она была не столь «масштабна», сколь интимна, и требовала сосредоточенности на образах и приключениях двух центральных персонажей. Но судьба распорядилась иначе: думаю, что в не очень удачной сценической истории «Растратчиков» автор повинен не более чем театр, который торопился из-за необходимости выполнить свои обязательства перед абонентами и перенес или был вынужден перенести постановку на большую сцену. Катаев не противился (а какой бы автор мог?) такому решению. А ведь в связи с этим переносом постепенно наряду с увлечением пьесой возрастали и возбуждаемые ею ожидания, возрастала масштабность будущей постановки.

Нужно сказать, что пьеса (не припомню, знакомился ли он с повестью) с самого начала пленила Станиславского своим «гоголизмом». Художник легко возбудимой фантазии, он готов был видеть в Катаеве не только прямого продолжателя традиций Гоголя, но чуть ли не самого нового Гоголя. Катаев вновь не сопротивлялся тако-

му определению, и опять — кто бы из авторов стал этому сопротивляться? «Масштабы» пьесы все возрастали, и одновременно росла фантазия Станиславского, еще больше возбуждая богатое воображение Катаева, любившего всякие невероятности. В глазах Станиславского похождения бухгалтера и его кассира Ванички были готовы сравниться с похождениями Чичикова, а многочисленная смена мест, куда забрасывала судьба героев катаевской повести, подкрепляла такое сравнение. Фантазия Станиславского рисовала ему все большие просторы, легко допускаемые гиперболизмом самой повести,— и Катаев охотно откликался на предложения Станиславского. Более того — загипнотизированный им, он приносил чуть ли не ежедневно все новые и новые сцены. Порою казалось, что в своей поэтической фантазии они потеряли власть над своими героями и что уже бухгалтер Прохоров и Ваничка владеют ими. Когда Станиславский фантазировал, он радовался как ребенок, дразня себя широкими театральными возможностями. Катаев же в свою очередь как бы ожидал, что еще нового выкинут бедные растратчики, в каких невиданных, вроде бы независимых от автора, но им же самим изобретенных положениях окажутся. Я любил присутствовать при этих патетических соревнованиях в выдумке. Вершиной среди них должна была стать довольно быстро отпавшая еще до начала репетиционного периода сцена в кино, куда в результате своих полувынужденных, полудобровольных скитаний попадали в своем авантюристическом пафосе Прохоров и Ваничка и где уже совсем невероятно переплетались съемки фильма из жизни Николая II, мнимосветская массовка и доведенные до полусумасшествия наши герои. Художником спектакля пригласили Исаака Рабиновича, не менее авторов спектакля склонного не только к гиперболизации, но и к обобщению, порою даже схематизации. Режиссер спектакля Судаков, не обладая размахом фантазии Станиславского, восхищенно подчинился выбранной постановочной колее, хотя кое-где и упрощал ее.

Но отрезвление наступило быстро. Чем больше Станиславский всматривался в психологическую линию действующих лиц — а получил он в свое распоряжение актеров чрезвычайно крупных и значительных: Тарханова (Прохоров), Хмелева (Ваничка), Баталова (Никита), Топоркова (инженер Шольте), Лилину (Янина),— тем яснее становилось несоответствие между характером по-

вести и замыслом спектакля. Было чрезвычайно любопытно следить за наступившей в репетиционный период переменой Станиславским исходных позиций. В нем все более крепло восприятие «Растратчиков» как жестокой сатиры. Особенно наглядно это сказалось на замене некоторых исполнителей. Станиславский поменял ролями Хмелева и Топоркова, хотя они, каждый по-своему, довольно пронзительно играли предназначенные им характеры. Хмелев играл Ваничку с щемящей лирической силой. Сцену в провинциальном трактире он наполнял такой потерянной тоской, такой грустью, которой Станиславский — художник, отнюдь не склонный к сентиментальности, в этой сатирической пьесе принять не мог, а разрушать образ, созданный Хмелевым и ставший исполнителю интимно близким, не хотел. Поэтому он предложил на эту роль только что начинавшего сценическую карьеру в Художественном театре Топоркова, который мог сыграть Ваничку ближе к сатирической окраске центральных образов пьесы. Топорков играл Ваничку более ограниченным существом, не способным на то богатство лирических чувств, которым наполнял Ваничку Хмелев. Но как я ни увлекался исполнением Хмелева, однако при перемене мест Хмелев не проиграл, подобно тому как выиграл и Топорков. Хмелев в роли Шольте показал блеск отточенной, холодной и злой игры. Ваничку он любил, Шольте презирал. Его изысканно одетый Шольте был умен и предельно нагл, этим вполне отвечая той жесткости, которой Станиславский теперь хотел от спектакля; по сравнению с таким Шольте оба злосчастных растратчика казались безобидными провинциалами. Этот хлыщеватый растратчик обладал ироническим складом ума, богатым житейским опытом, и вновь приходилось удивляться тому, что у скромного и застенчивого, почти юноши Коли Хмелева столько наблюдательности, вернее — изобретательности.

Откуда-то из самых недр мещанства выползали бухгалтер Прохоров — Тарханов и его крикливо-истеричная и сварливая жена — одно из последних более или менее крупных созданий Лилиной (как будто в этой роли заканчивали свое бытие ее прежние героини, постаревшие пошлячки — Лиза Бенш и Наташа, теперь потрепанные жизнью, навсегда утратившие претензию на модность и где-то по-своему глубоко несчастные). И среди них, как некий соблазнитель, этакий домашний Мефистофель в сюртуке и валенках, возникал косноязычный, но таящий

в себе провидение будущего неудачливого бухгалтера, курьер Никита — Баталов, за сумрачным и неуклюжим обликом которого ощущалось крепкое знание актером окружающего его героя быта.

Исполнители не в силах были преодолеть «масштабы», которые неожиданно приобрел спектакль. Театр то ощущал лирическую природу Катаева, то, напротив, устремлялся к сатирической заостренности. Вдобавок, «подтянутая» к монументальному представлению, пьеса Катаева казалась внутренне неоправданной и необоснованной. В четких и суровых линиях декораций Рабиновича, которые сами по себе были хороши, ощущалась какая-то сухость, противоречившая тому нутряному и жестокому ощущению, к которому пришел Станиславский в результате всех режиссерских и драматургическо-композиционных поисков, проделанных в течение этой, порой суматошной и тем не менее увлекательной работы. К тому же художник внес в спектакль и нечто неожиданное, то возрождая на сцене отстоявшиеся к тому времени урбанистические приемы изображения города со световыми рекламами, то, напротив, пытаясь показать поэзию заброшенного захолустья. Это усиливало противоречивость «Растратчиков». Спектакль шел недолго, в следующем сезоне его не возобновили.

Но за разочарованием, связанным с «Растратчиками», пришла компенсация в виде «Квадратуры круга» — спектакля, который по сценическому успеху мог сравниться лишь с «Турбиными». Катаев взял решительный реванш. Он читал труппе «Квадратуру» в манере, только ему свойственной. Он как бы внутренне удивленно пожимал плечами — черт возьми, вот какие переплетения случаются,— и чем забавнее и сложнее эти события переплетались, тем больше Катаев восхищался этими водевильными квипрокво и тем больше любил участников изобретенных им водевильных похождений «Черного петуха» (как Катаев первоначально назвал свой восхитительный водевиль). Играть водевиль очень хотелось. Горчаков — любитель, знаток и ценитель этого жанра — энергично торопил Катаева, да и сам Катаев писал водевиль упоенно. Мы несколько встревожились, когда узнали, что «Квадратура», над которой МХАТ тщательно работал, пойдет летом с разрешения нетерпеливого Катаева в Театре сатиры, труппа которого была настоящим мастаком по водевильным передрягам. Но вернулись мы со спектакля Театра сатиры успокоенными: «Квадрату-

ру» там играли «по-летнему», резко комически, наперекор тому, что увидел в этой веселой шутке МХАТ.

Руководить постановкой «Квадратуры» взялся сам Владимир Иванович, поддержавший ныне с Горчаковым убеждение в подспудной лирической природе этой небольшой вещицы. И тут-то на сцене раскрылось в полной мере то, что составляет обаяние Катаева: не резкая сатира, которую так напрасно искали в «Растратчиках», а неразъединимая смесь лирики с юмором окрасила всех обаятельно несуразных героев водевиля. А состав подобрался первоклассный: и Бендина — очаровательная наивная мещаночка, и Титова — спортивная, мужественная, и Яншин — милый Вася, и Грибков — целеустремленный комсомолец, и Ливанов — огромный, размашистый поэт. Да и так называемый второй состав недалеко отстал от первого: Ольшевская, Лабзина, Грибов, Раевский и Добронравов!

Сколько бы раз ни шел этот водевиль, в исполнителях не угасала молодая радость играть его, потому что радость жизни пронизала весь спектакль. Ритм пробуждающейся жизни, поэзия юности с ее бедностью, ссорами, лирикой, волнениями — в этом отражалась молодая эпоха. Волны нежности окутывали расшалившихся актеров, никогда не порывавших с лирическим зерном спектакля. Страна Комсомолия возникала на малой сцене МХАТ в простых, но дразняще иронизирующих декорациях В. Козлинского. «Квадратуру» играли долго — вплоть до замены малой сцены обширной сценой бывшего коршевского театра, на которой спектакль мог потерять тайну своего обаяния, где грозила опасность разрушения его интимности. С «Квадратурой» пришлось расстаться не без горького сожаления.

Юрия Карловича Олешу нельзя было не полюбить. Уже весь его внешний облик неотразимо привлекал внимание. Невысокий, с большой, умной головой, с неожиданными жестами и движениями, то обостренно порывистыми, то плавно замедленными, с резкой сменой настроения, небрежно одетый (вернее, современный, даже самый франтоватый костюм приобретал на нем черты невероятные — он носил его как-то не по-современному, как бы пренебрегая им), он на фоне нашей писательской среды казался личностью фантастической. Раз его увидев, уже нельзя было позабыть — он врезался в память

своей дерзкой необычностью. Проницательные его наблюдения сразу облекались в необыкновенную форму. Среди нас бродил волшебник, охваченный какими-то осенившими его образами. Он был мудр и наивен. Все, его знавшие, быстро и радостно подпадали под обаяние его неповторимой личности, и я никогда не мог понять, знал ли он об этой своей властной, притягательной силе или нет. Приходил ли он в театр, где в каком-то неожиданном, удивлявшем его самого озарении рассказывал возможный сюжет возникавшей в его сознании пьесы; сидел ли в компании разинувших от восхищения рты слушателей или собеседников в кафе «Националь»; встречался ли на улице — он воздействовал ошеломляюще, ибо никто не мог предвидеть острейшего поворота мысли или блеска афоризма или сравнения. В этом как бы невзрачном человеке жила великая гордость, и всем своим существом он внушал, как я уже сказал, великую любовь. Подобно всем окружающим, я, естественно, разделял это общее отношение, и, конечно, с того момента, когда Катаев в тесной компании сказал о нем как о большом писателе, я, прочтя его вещи, мечтал об Олеше как о драматурге МХАТ.

Я потом долго переживал, что «Заговор чувств» оказался у вахтанговцев. Спасительный выход мы нашли в «Трех толстяках»: театр уже давно задумался над заменой стареющей, но так и не постаревшей «Синей птицы». В свое время Станиславский отсек неудавшуюся и утяжелявшую спектакль сцену «Лес», теперь отпала вызвавшая возражения картина «В царстве будущего». Необходимость нового, более современного утреннего сказочного спектакля становилась все более очевидной, и что могло более увлечь театр, чем повесть «Три толстяка»?

Олеша, восхищаясь, удивляясь, сам поражаясь, огорчаясь, взялся за ее инсценировку. Само собою, мы предполагали, что «Три толстяка» предварят новую пьесу Олеши. Снова, как и часто случалось позже, активным и настойчивым проводником и помощником в инсценировке стал Горчаков. Но средствами сцены передать стиль сказки Олеши оказалось не так-то просто. Она как бы сопротивлялась материальному овеществлению, хотя в пьесу сказка превратилась сравнительно легко. Речь шла о ее декоративной расшифровке. Художником пригласили Бориса Эрдмана, человека отменного вкуса, недавно нашумевшего постановкой «Иосифа Прекрасного» в Большом театре, неизменно интересно и смело решав-

шего сценическое пространство, замечательного знатока сценического костюма, находившегося в тот период под влиянием конструктивизма.

Эрдману стало еще более очевидно, что живописными декорациями тут не отделаешься. Он поселил действующих лиц «Толстяков» в некоем фантастическом городе из белых кубов и окружностей, оставлявших необычное впечатление. Помещенные на круге, конструкции принимали различные сочетания и, подобно памятной «Лизистрате», под разными углами зрения, в разных ракурсах создавали каждый раз новый образ. Борис Эрдман, как и его брат — драматург Николай Эрдман, всегда сохранял упорство и творческую принципиальность, твердо защищая свои позиции. А между тем именно его (мне лично очень нравившийся) макет вызвал наибольшие споры. Одни обвиняли спектакль в чрезмерной и для МХАТ недопустимой «левизне» (Станиславский распорядился снять спектакль, познакомившись с ним за рубежом лишь по фотографиям). Другие считали его недостаточно передающим фантастичный и сказочно-парадоксальный мир Олеши. Яншин, который с какой-то чудесной наивностью играл доктора Гаспара, мечтал о подобии «стеклянных» декораций, которые бы звенели и переливались, создавая атмосферу затаенных переходов дворца. Может быть, в этих упреках в адрес художника и было кое-что справедливое. Утяжеляло сказку и неизбежное тогда псевдосоциальное толкование трех толстяков, каждому из которых была присвоена определенная должность — Мельника, Кардинала и Банкира. Огромные, заляпанные тяжелым фальшивым театральным гримом, они были обречены на неподвижность; однажды на репетиции Кедров, Орлов и Ливанов, с отвращением их исполнявшие, упали с развалившейся сложной конструкции. Но подлинно сказочными были продавец воздушных шаров (Топорков), Суок (Бендина, а потом Морес), принц Тутти (Молчанова), тетушка Ганимед (Зуева), а Тибул (Синицын) — ловкий, приподнято романтичный — храбро бродил над зрителями по перекинутому мостику на высоте верхнего яруса. Их сказочность вытекала из необычности их психологии, из их особой логики, необычности течения мыслей, отражавшихся во всем их поведении. Актеры играли легко, в каком-то летящем ритме — как будто в них воплотилась поэтическая метафора Олеши. Они не представляли театральную феерию, тем более не иронизировали над сказкой, они актерски, творчески

верили в своеобразный мир поэта — радовались и огорчались вместе с автором. Поэтому зритель восхищенно и удивленно воспринимал легкого и ритмичного Топоркова, которого воздушные шары носили по воздуху.

Олеша победил актеров. Мы мечтали о новой пьесе, захваченные смелой его парадоксальностью. В его замыслах возникала пьеса под завлекательным названием «Смерть Занда». Насколько я теперь вспоминаю, во всех сменяющихся набросках к «Занду» его продолжала мучить тема, уже затронутая в «Заговоре чувств»: борьба между старым, неизжитым, подсознательно неистребимым — и новым миром человека, новыми, чистыми отношениями между людьми. Порою эти борющиеся стороны персонифицировались в двух реальных образах, порою — сливались в один, мучительный и сложный. Само построение сцен неизбежно оставалось парадоксальным, диалог — острым, образы — несколько остраненными.

Олеша представил много вариантов, но в результате разочаровался в самом замысле. Он воодушевленно рассказал свой новый замысел (помнится, пьеса называлась «Нищий»). Мы с Сахновским его постоянно торопили с пьесой. На одно из таких обращений он ответил следующим письмом:

«Многоуважаемые Павел Александрович и Василий Григорьевич! Не считайте меня обманщиком, рвачом и мерзавцем. Я пьесу пишу. Но чем же я виноват, что это работа хрупкая, которая ломается каждую минуту. Я делаю серьезную работу, тема чрезвычайно серьезная для меня — кровавая. Это не развлекательная «от третьего лица» пьеса — таких я вообще не пишу,— я пишу тогда, когда необходимо для меня — это лирический порыв из самого себя... Я не могу спешить, я работаю трудно! Ну поймите же меня и простите! Вы скажете, что я подвожу Вас, что у Вас «план» и т. п. Но ведь я заключаю с Вами договор, по которому Вы имеете право работать над пьесой чуть ли не 3 года,— и я иду на это. Почему же Вы торопите меня? Или пьесу поставить труднее, чем написать? Вы скажете, что уже давно «я морочу Вам голову» с пьесой «Смерть Занда». Но ведь та пьеса не удалась, та тема пошла насмарку! Я пишу другую пьесу, тему которой я изложил Вам. Ведь я хозяин своей работы, такой же, как и Вы своей. Ведь Вы же, считаясь только с собой, сняли мою пьесу с репертуара, так почему же я не могу из своей работы целые куски выбрасывать, считаясь только с собой? Как угодно. Я пьесу пишу,

пишу ее с тем расчетом, чтобы представить ее вниманию Вашего театра. Но я не умею писать так, чтобы точно рассчитывать на «первое», на «второе», на «десятое» такого-то месяца.

Вы скажете, у Вас коллектив, свободные артисты, план и т. д. У меня тоже есть свои навыки, своя манера, нервы и т. д. Я работаю, как могу. Я хочу, чтобы Вы поверили в искренность моего письма. Вы отвечаете за постановку, но за пьесу отвечаю я. И я хочу сделать пьесу хорошо. Ведь Вы Художественный театр!

Словом, так. В чем виноват? Не представил к сроку? Было не готово. Нарушаю Ваши планы? Не думаю. Не такая Вы хрупкая организация, чтобы растеряться от неимения в сезоне пьесы автора, с которым, кстати говоря, Вы поступили довольно бесцеремонно.

Я считаю себя виноватым только в том, что работаю медленно. Вот и все. Могу сказать следующее: пьесу пишу, она продвигается успешно, и, если закончу, буду просить Вашего внимания ее прослушать. Когда это будет? Полагаю, что скоро. Хотел бы получить какой-нибудь ответ.

Остаюсь расположенным к Вам всем сердцем.

Ю. Олеша

P. S. На медленность работы влияет также мое нездоровье. У меня сильно расстроены нервы.

Ю. О.

23 ноября 1931, Москва».

Но пьесу для нас он так и не написал.

Среди авторов, с которыми «связывался» МХАТ (К. Фединым, Н. Эрдманом, В. Кавериным и другими, которые могли внести в творческую жизнь театра освежающую струю), очень соблазняла нас возможность сотрудничества с Всеволодом Вишневским при всем, казалось бы, отличии его взглядов и почерка от творческой манеры Художественного театра. Было нечто в этом невысоком и неистовом человеке, что не могло не привлечь театр.

Насколько помнится, его «Первая Конная» впервые была сыграна в Ленинграде, в театре Народного дома (не знаю точно, как он тогда назывался). От этого спектакля пошла слава о новом и особенном драматурге. И действительно, это многоэпизодное сочинение пора-

жало такой соленой ядреностью и искренней жизненностью, что думалось: каждая маленькая сценка — это уже предмет для целой пьесы. Мне казалось, что именно в такой неожиданной пьесе и проявится искусство Художественного театра: при всем внешнем несовершенстве и какой-то корявой грубости и подчеркнутой агитационности пьесы в ней заключалась та жизненная, так нам необходимая глубина, которая была, с одной стороны, подвластна искусству МХАТ, а с другой — вводила в неизведанную среду и требовала расширения театральных приемов. Мы вступили с Вишневским в переговоры.

Среди «наших» авторов, из которых каждый отличался резкой индивидуальностью, Вишневский также привлекал внимание своими особенностями. Он даже как бы не вмещался в МХАТ своим открытым темпераментом, порывистостью, резкостью. Не думаю, чтобы в нем возникло желание «переделать» МХАТ, но в какой-то мере подчинить его своему влиянию он, конечно, мечтал.

Да и не могло быть иначе — МХАТ тех переломных лет мог казаться ему (как казался многим) чрезмерно чинным, вежливо скрытным. Уж если Олеша протестовал против медленных темпов МХАТ, тем более они казались недопустимыми, просто органически неприемлемыми Вишневскому. Вдобавок широко распространялось, а порою и господствовало мнение о закоснелости театра, с которой Вишневскому предстояло бы бороться. Он и хотел работать с МХАТ и, вероятно, в душе остерегался незнакомой среды, которая и влекла и отталкивала его.

Вишневский поражал своей прямолинейной требовательностью. Молодой, крепкий, в очень шедшей ему матросской форме, он врывался в московское театральное житье шумно и резко. Речь шла, разумеется, не о его внешнем поведении — он был отменно вежлив и обаятелен, а о том внутреннем императиве, которым он руководствовался в своем поведении, в своем неукротимом стремлении «драться» — драться за представляемое им направление в искусстве. Но прежде всего — он жил предчувствуемыми им столкновениями с капиталистическим миром. Он каждый раз сводил разговор к этим двум сжигавшим его темам, обнаруживая и отличное понимание искусства и большую образованность. С ним можно было провести ночь в откровенных разговорах. Как-то мы засиделись с ним до рассвета у Таирова, споря о правоте того или иного художественного направления. (Это было уже в ту пору, когда кратковременный роман Вишнев-

ского с МХАТ кончился.) Мы с Таировым — каждый по-своему — защищали свои театральные принципы, а Вишневский нападал на нас обоих вместе и на каждого порознь с лихостью и яростью ожесточенного полемиста, что не мешало нам втроем сходиться на общем признании целей искусства. Он действительно обладал даром неистового агитатора, агитируя порою там, где, может быть, его горячность была лишней; он громил, случалось, воображаемых врагов, что нередко вызывало ласковую иронию у его друзей и нервную раздраженность у противников. Он был искренен до такой степени, что его непосредственность выглядела подчас или маскировкой, или позой. На самом деле в нем совсем не существовало позы, а порою лишь проскальзывало почти детское хвастовство своим молодечеством.

Из мхатовцев им больше всего увлекался Хмелев, в котором, как мы все знали, наивная детскость сочеталась с пронзительным пониманием искусства, изощренным мастерством и постижением человека. Свежесть «Первой Конной» поразила Хмелева. С каким-то открытым доверием шел он навстречу Вишневскому. И хотя они были людьми очень разными, их сближала непосредственность восприятия жизни. Коренным образом отличались их темпераменты — в особенности в искусстве. Открытый, бурный, в чем-то прямолинейный темперамент Вишневского сталкивался с затаенным, сурово тлеющим и неожиданно вспыхивающим темпераментом Хмелева. И дело, как мне казалось, шло споро. Хмелев уже послал Немировичу-Данченко подготовленный нами к репетициям (я должен был участвовать в режиссуре спектакля) текст пьесы. Художник В. В. Дмитриев, все ближе становившийся к МХАТ, включился в наши поиски, сделав верный по смыслу пьесы и сценически выигрышный макет. Он полностью отвечал сложному впечатлению от пьесы, в которой Хмелев ощутил близкий ему трагизм в сочетании с силой жизни. Это был как бы вращающийся земной купол, покрытый нежной весенней зеленью, где-то, однако, отливающей желтизной. Купол делился на сегменты, которые, открываясь, обнаруживали внутренность вагона, платформу станции и т. д.

Я очень верил в этот спектакль, который, естественно, должен был отнять много времени и по режиссерскому замыслу и из-за многочисленности сцен и трудности многих образов для достойного актерского воплощения. Но Вишневскому не терпелось. Он отдал «Первую Кон-

ную» одновременно другому театру, способному быстро поставить пьесу. Хмелев, для которого постановка «Первой Конной» была первой режиссерской работой, режиссерской мечтой, перенес это крушение тяжело. Руководство МХАТ сочло поведение Вишневского оскорбительным недоверием: в те годы было не очень принято ставить одну и ту же пьесу в двух московских театрах.

Мысль о привлечении Маяковского в качестве автора возникла с самого начала работы коллегии, но долго не находила конкретного применения. Сам я после работы в Студии театра сатиры над его одноактной шуткой «А что, если?» встречался с ним редко и случайно. Помню лишь, что сидел с ним рядом на одной из генеральных «Принцессы Турандот» (той, на которой играли из-за болезни Симонова лишь три маски), но своего отношения к спектаклю он не выразил. Видел его часто на эстраде, особенно в Доме печати, где собиралась советская интеллигенция и поэты всех рангов и направлений делились со слушателями новыми стихами. На одном из таких поэтических вечеров Маяковский вызвал на сцену присутствовавшего в зале Есенина, одновременно весьма лестно отозвавшись о его поэтическом таланте. Высокий и стройный, он стоял на эстраде, полуобняв за плечи Есенина, который был гораздо ниже его ростом,— они были контрастом во всем. Есенин читал стихи полунапевно, поводя руками, как бы поглаживая воздух. Маяковский смотрел на него тепло и одновременно чуть покровительственно. Есенин на этот раз читал стихи, как бы несколько смущаясь, хотя совместное появление их обоих в этой несдержанной аудитории вызвало шумную реакцию.

Появился Маяковский и на «Турбиных»; перед последним актом на вопрос, как он относится к этому вызвавшему столь шумную реакцию спектаклю, ответил: «Не знаю. Нужно увидеть хвост — крокодил это или ящерица».

Я понимал, что приходить к Маяковскому с «заказом» на пьесу для МХАТ как-то несуразно, и постоянно ждал случая, когда мы вновь так или иначе столкнемся,— напоминать ему о моем юношеском знакомстве с ним не хотелось.

Знакомство, давшее возможность заговорить с ним о пьесе, возобновилось неожиданно. Как-то весной мои

близкие друзья, Яншин и Полонская, завлекли меня на бега — модное в то время увлечение писателей и некоторых мхатовских актеров. Из писателей постоянными посетителями бегов прослыли Асеев и Эрдман, бывавшие там регулярно и считавшие за грех всякий пропущенный день. Актеры же МХАТ принимали даже участие в заездах — в каждый «беговой» сезон отводился специальный «мхатовский день», когда актеры МХАТ превращались в жокеев и яростно соперничали друг с другом в этом неожиданном мастерстве, вызывая восторг и любопытство зрителей (иногда, впрочем, в достаточной степени высокомерное).

На бегах на этот раз мы встретились с Маяковским и Бриком — тут-то и произошло знакомство Маяковского с Полонской, сыгравшее значительную роль в его жизни. Полонскую очень любили в МХАТ — не только за действительно неотразимое обаяние, но и за непосредственность, юность, радостное восприятие жизни. Вечером мы все должны были встретиться у Катаева: на этот вечер намечалось чтение Пастернаком новой прозы. Сейчас не припомню, какое именно из своих прозаических произведений читал Пастернак, но после чтения он довольно быстро уехал. Маяковский появился уже после отъезда Пастернака, полушутливо заметив, что насколько он ценит стихи Пастернака, настолько не любит его прозу, и что опоздал он не случайно. С того вечера Маяковский часто встречался с Яншиным и Полонской. Порою, уже осенью, мы бывали вместе то в кино, то в подвальчике-ресторане на Арбате с мхатовской компанией, над которой Маяковский часто любил подшучивать, пренебрежительно отзываясь о классике, то в Гендриковом переулке. Маяковский жил аскетически скромно, весь его быт отвечал его существу. Брики умели сохранить эту непарадную домашность быта. Меня всегда удивляло, когда говорили о резкости и непримиримости Маяковского: если он и бывал таким на эстраде, то в жизни у него порою за внешней сдержанностью проглядывала какая-то грустнотца. Он был очень элегантен, любой костюм сидел на нем свободно, с каким-то мужественным изяществом. В нем, несмотря на его простоту, всегда чувствовалась невидимая и необъяснимая грань, отделяющая его от других, постоянно ощущался «второй план». При наших не очень-то частых встречах то шутливо, то серьезно затрагивался вопрос о пьесе для МХАТ.

Летом я встретил его в Ялте, он выступал на курорт-

ном побережье с чтением стихов. Было не особенно жарко, мы гуляли по набережной, он был в каком-то приподнятом ритме, тут же предложил играть в рулетку (игрушечную крохотную рулетку он носил с собой); встретившегося Льва Книппера затащил сыграть в любимый им бильярд, немедленно предложил мне спор на дюжину пива. Он играл красиво, элегантно, не скрывая удовольствия от своего несомненного превосходства, но только глаза его выдавали азартное наслаждение, получаемое от игры. Так я и остался ему должен дюжину пива. Обедали мы на поплавке, а после ухода Книппера наконец-то перешли к разговору о пьесе для МХАТ, и я понял, что вопрос этот связан с рядом каких-то мучительных для него вопросов. Он стал серьезен и задумчив, думаю, что его волнение было связано со вступлением в РАПП. Речь также шла о новом наименовании его журнала — «Реф». Названию этому он придавал особое значение и сугубый смысл. Разговор этот, какой-то капризный, перескакивающий с темы на тему, он прервал. Он то и дело поглядывал на часы, предупредив, что в четыре часа ему нужно звонить в Хосту — там тем летом отдыхала Полонская, быстро поднялся, обещав приехать ко мне в Гурзуф, где отдыхал я и где был назначен очередной вечер его стихов.

Он приехал на другой день вместе с Н. Эрдманом. Редко видел я его таким беззаботным и шаловливым. Они с Эрдманом (которого Маяковский очень уважал и любил) изощрялись в остроумии, дурачились, сигая с камня на камень и состязаясь в длине прыжка (можно ли было здесь превзойти Маяковского?), запускали плоские камешки в море.

У него всегда существовала манера повторять нравящиеся ему строчки. В этот раз он постоянно повторял:

«И гражда́не, и гражданки,
В том не видя воровства,
Превращают елки в палки
В день святого рождества».

Вечер собрал разношерстную публику, которую Маяковский оглядел ироническим взглядом (накануне он рассказывал, какое удовольствие получил от выступления в крестьянском санатории «Ливадия»), добавил, что стихи будет читать по заказу Эрдмана и Маркова, дразня нас и привлекая к нам внимание как к каким-то невидан-

но почетным гостям... Однако выступление в Гурзуфе, хотя и имело большой успех, явно не удовлетворило его: начав боево, закончил он этот вечер стихов несколько вяло и безрадостно и покидал ночной Гурзуф, словно освобождаясь от какой-то обязанности.

На другой день мы встретились у Эрдмана в Ялте в номере гостиницы — Маяковский уезжал, и вновь какое-то чувство грусти пробудилось в нем. Ему предстоял еще ряд выступлений, которые он воспринимал как большое внутреннее обязательство: он неоднократно говорил, что чтение на эстраде делает его стихи гораздо более доступными и понятными, чем самые большие тиражи книг. Я почему-то запомнил его у Эрдмана — не то накануне, не то в день отъезда: просторный номер был ярко освещен, Маяковский сидел на фоне широко распахнутой двери — безоблачного неба и сверкающего моря, опираясь на палку и положив голову на руки. Когда он ушел, Эрдман вздохнул: «Вот и уехал Маяковский...»

Осенью в Москве возобновились разговоры о пьесе. Особенно запомнилась одна из таких наиболее решительных, так сказать, заключительных бесед, после которой ему оставалось лишь приступить к работе (к этому времени он уже закончил «Баню»). Маяковский был нездоров и лежал на тахте в своем аскетически обставленном кабинетике. Первым тщательно обсуждаемым предложением, к которому он не раз возвращался, была новая редакция «Мистерии-буфф»,— видимо, он считал ее одним из самых дорогих ему созданий. Кажется, я отозвался о возможности постановки «Мистерии» на сцене МХАТ осторожно. Мне думалось, что «Мистерия» не может в данное время найти актерское и режиссерское решение в нашем театре. Думаю, что и Маяковского увлекала не столько возможность постановки в МХАТ, сколько непреодолимое стремление придать «Мистерии» новое, современное звучание, заполнить ее новыми, носящими злободневный характер кусками, поскольку со дня последней постановки Мейерхольда прошло около десяти лет.

О двух других возможностях, связанных с МХАТ, и легко, с его точки зрения, осуществимых, он говорил уверенно, как о намерениях, крепко продуманных. Ему мерещилась комедия о человеке, получившем большое наследство, оказавшееся ненужным, лишним и бесцельным; ему виделось нагромождение невероятно острых сатирических положений и характеров, которые бы дали простор

актерам МХАТ. Вторая возможность — комедия о любви. Он как бы предвидел принятую теперь в драматургии форму пьесы с двумя участниками. Он воодушевлялся, говоря о замысле, но в подробности разработки характеров не вдавался, хотя явно рассчитывал на этот раз на психологическое актерское мастерство МХАТ. Меня тоже второе предложение грело больше, и мы расстались с Маяковским, как мне казалось, взаимно убежденными в скором осуществлении намеченного замысла — этого «лирического диалога».

Мне казалось, что он становился все требовательнее к себе, к своему мастерству, что он подытоживал какой-то важный этап в жизни и творчестве. Когда я приехал в Союз писателей на выставку, посвященную двадцатилетию деятельности Маяковского и наполненную многочисленными изданиями его произведений и афишами выступлений, он встретил меня сумрачно: «Вот вы приехали, а никто из писателей даже не потрудился». Он сам что-то доделывал в обширной экспозиции, вокруг него возились молодые люди, да и среди посетителей явно преобладала молодежь. Но, видимо, нетоварищеское отношение братьев-писателей грызло Маяковского: он воспринимал этот факт серьезно, делая для себя какие-то важные выводы. И, напротив, какое-то глубокое удовлетворение он испытал на том самом веселом вечере открытия Театрального кружка в Пименовском переулке, когда он впервые прочел «Во весь голос». Я сидел с ним, Яншиным и Полонской (к ней он относился подчеркнуто рыцарски и нежно) за одним столом в глубине зала. И хотя открытие действительно удалось — вечер проходил дружески уютно и весело,— выступление Маяковского внесло какую-то особую ноту. Иная тема ворвалась в зрительный зал. Его слушали не только внимательно, более того — этот шумный зал притих и замер. Маяковский читал властно, не по-актерски, и на этот раз — особенно изнутри. И это было неожиданным, потому что за столом он вел себя, как обычно, и к такому выступлению как будто отнюдь не готовился и вроде бы читать стихи не собирался. Вернувшись к столу, он, однако, справился о произведенном впечатлении и об оценке только что прочитанной поэмы. Меня чтение потрясло, я пробормотал что-то невнятное, из чего следовало, что я сравнивал «Во весь голос» по силе впечатления с Пушкиным и со «Скифами». К восхищенным отзывам он отнесся серьезно: видимо, он придавал «Вступлению к поэме» немалое

значение и хотел проверить, насколько шумный и восторженный прием отвечал внутренней оценке слушателей. И упоминание о пушкинской простоте и ясности было ему приятно.

Через некоторое время состоялась премьера «Бани» в Театре имени Мейерхольда. Еще раньше я слушал пьесу в чтении самого Маяковского у него дома. Мне и тогда представлялись серьезные трудности на пути сценического осуществления этой пьесы. При общем разговоре после чтения я высказался о некоем необычном стиле пьесы — о своеобразном «театре Маяковского», требующем особых режиссерских и актерских приемов. Премьера была парадной и отличалась всеми привычными неприятными атрибутами первого представления, препятствующими естественному и незамутненному восприятию спектакля. Шумная, любопытствующая толпа зрителей тех лет, в которой смешивались подлинные ценители и любители искусства, случайные посетители, равнодушные завсегдатаи премьер, пришедшие в театр по заведенной моде: остроумные словечки по поводу спектакля и без всякого повода, поверхностный обмен такими же поверхностными мыслями мешали сосредоточиться на пьесе. Но с каждой картиной становилось яснее, что спектакль полностью до зрителя не доходит.

Маяковский по обыкновению властно и размашисто бродил по полукруглому фойе неуютного и холодного театра. На этот раз он худо скрывал владевшее им беспокойство. Остановившись на минуту и обменявшись с кем-либо из зрителей несколькими словами, он шел дальше. Видимо, он не только смотрел спектакль, но и внимательно наблюдал за восприятием зрителя. Встретившись со мной, он бросил: «Вот смотрю за залом. Вы хоть улыбаетесь кое-где, а вот Николай Дмитриевич Волков даже не усмехнулся ни разу»,— и неожиданно предложил пойти после спектакля к нему.

Спектакль кончился смутно, несмотря на явную талантливость текста и ряд удачных режиссерских находок; тогда казалось, что успеха он не имел и по яркости восприятия не мог сравниться с предшествовавшим ему «Клопом». Настроение зрителей в большинстве случаев было растерянным; кто-то, как это часто бывает, испытывал удовлетворение, что, мол, сбылось пророчество о неизбежном провале, другие были искренне расстроены. Да и за кулисами я не заметил привычного премьерного шума. Зинаида Райх сумрачно разгримировывалась в

уборной, Мейерхольд расхаживал, отнюдь не склонный, как обычно, выслушивать слова поздравления.

Выходя из театра с А. О. Степановой (мы с нею смотрели спектакль), я вновь натолкнулся на Маяковского, повторившего свое неожиданное предложение. Он стоял у выхода, озирая расходившуюся публику, не то прислушиваясь к ее толкам, не то стараясь проникнуть в ее впечатления. Когда мы со Степановой приехали в Гендриков, Маяковский сидел в мрачном одиночестве (Брики были за рубежом); я никогда не предполагал, чтобы неуспех спектакля мог так отразиться на нем, никогда прежде я не видел его в таком состоянии. Здесь было и стремление развеять тяжкое настроение, царившее в столовой, и даже попытка ухаживать за Степановой, и какой-то гнев, переходящий в злость на себя и окружающих, и вдруг прорывающееся желание поделиться своими муками и переживаниями. Но ни о спектакле, ни о пьесе Маяковский, однако, не проронил ни слова.

Он вновь и вновь возвращался к той теме одиночества, которая сквозила уже в разговоре на выставке. Я, как мог, неуклюже (да и могли ли в этот момент что-либо значить для Маяковского мои слова?) пытался разубедить его, ссылаясь на явно выраженную к нему любовь молодежи. Он отмахивался от наших со Степановой слов, постоянно возвращаясь к этой теме. И действительно, меня поразило, что в день премьеры он сидел один в своей маленькой квартирке. Маяковский ждал Полонскую и Яншина,— направляясь в Гендриков, я оставил им записку о судьбе «Бани». О Полонской он сказал: «Когда она входит в комнату, все становится светлее». Этой зимой и весной он постоянно повторял:

«Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я...»

Наша попытка развеселить Маяковского была совсем несуразна, и мы ее прекратили. Но он неожиданно преобразился с приездом Полонской и Яншина (он очень тянулся к ним, а с Полонской виделся ежедневно), оживился, стал тем радушным хозяином, каким мы его знали, вечер окончился противоположно тому, как начался. Мы засиделись до утра. Он развез всех по домам, даже, как мне потом рассказали, порывался танцевать мазурку на улице не то со Степановой, не то с Полонской. Больше я его не встречал.

...Труппа МХАТ гастролировала в Ленинграде. Приблизительно через месяц после премьеры «Бани» мы собрались в номере гостиницы слушать новую комедию Н. Эрдмана. «Знаешь, в этом номере последний раз останавливался Маяковский»,— сказал Николай Робертович. Потом прочел название своей комедии: «Самоубийца».

На другой день, уже в Москве, на вокзале мы услышали огорошивающее известие: «Только что покончил с собой Маяковский».

Думая об Александре Николаевиче Афиногенове, я всегда возвращаюсь памятью к неожиданному впечатлению, произведенному на меня спектаклем «Чудак». Вряд ли кто-нибудь из театралов забудет по-настоящему взволнованный зрительный зал, неистовство молодежи и то новое, что с таким внутренним задором было заключено в пьесе и в ее постановке на сцене МХАТ 2-го. «Чудак», по существу, впервые в драматургии рассказывал о сегодняшней жизни с ее радостями и трудностями, о простых, обыкновенных людях, строящих новую действительность. Афиногенов принес на сцену ощущение современности в ее движении и развитии, он не только затронул ряд вопросов, мучительно волновавших нас в то время, но и наполнил сцену чувством тончайшей лирики и глубокой человечности. Слияние лирики с публицистической остротой не просто одно из свойств его драматургической природы — в этом его художественное завоевание, его открытие. Он как бы распахнул дверь в область публицистической лирики или лирической публицистики, оказавшись в творчестве граждански и человечески чрезвычайно близким зрителю. Афиногеновым владело взволнованное стремление к тому, чтобы общество сделало человека лучше, выше, духовно богаче, воспитав в нем чувство ответственности за жизнь, способность любить, бороться, спорить. Этот пафос пронизывал все его творчество, впервые прозвучав с такой трогательной силой в «Чудаке».

К этому времени особенно остро встал вопрос о взаимоотношениях Художественного театра и РАПП. Вопрос ставился широко — о пригодности метода Художественного театра для изображения современности и о необходимости Художественному театру (это он и сам сознавал) дать острый политический спектакль.

Когда в 1928 году было выбрано новое руководство МХАТ, в которое наряду со Станиславским и Немировичем-Данченко вошла группа молодежи, одной из своих задач оно поставило разрушить представление о мнимом средостении между МХАТ и пролетарскими писателями.

Художественный театр не хотел быть органом ни одной литературной группировки. И в этих условиях он сближался с РАПП не как с организацией, а как с собранием писателей, среди которых были несомненно интересные дарования, столь ему необходимые. Неизменно продолжавшийся теоретический спор должен был перейти в спор творческий. Пригодность творческого метода МХАТ могла быть доказана только практикой, на конкретных спектаклях, а не только в дискуссиях.

Казалось бы, наиболее близким МХАТ из рапповских писателей по своей творческой индивидуальности был А. А. Фадеев. С ним велись переговоры по поводу «Разгрома», но, как и выяснилось впоследствии, Фадеев не чувствовал себя драматургом, и попытки в этом направлении оказались безрезультатными при всей симпатии Фадеева к МХАТ.

Константин Сергеевич и Владимир Иванович, узнав о моих впечатлениях от «Чудака», поддержали решение пригласить Афиногенова для разговора, ускоренное полученным мною от него письмом. Афиногенов написал мне, прочитав мою рецензию о «Чудаке». Соглашаясь со мной во многом, он возражал в отдельных частностях; при этом каждая строка его письма говорила о влюбленности в театр, а ряд высказанных мыслей совпадал с теми идеями, которые господствовали в руководстве МХАТ применительно к задачам советской драматургии.

Высокий, юный, с чистым и открытым лицом, непосредственный и увлекающийся, Афиногенов делился с нами замыслом будущей пьесы и сумел нас увлечь своими планами.

Когда я ближе познакомился с Афиногеновым, мне полностью раскрылись и его прекрасные человеческие качества. Он был открыт людям, у него было чистое и благородное сердце. Он принадлежал к художникам, которые видят мир светло и цельно. Восходящую свою славу он воспринимал радостно, готовый разделить ее со всеми — особенно с причастными к совместной с ним работе. Он не знал греха неблагодарности. Умение отдаваться целиком работе сочеталось у него с радостью безоблач-

ного отдыха, и я вспоминаю его — то на подмосковной даче в компании мхатовских актеров, то летом на Черноморском побережье — всегда с задумками всевозможных развлечений. Никогда, даже в самые тяжелые для него годы, не терял он веры в людей и в будущее. Он умел увлекаться и увлекать окружающих. Каждый прожитый день являлся для него открытием. В глубине души он был очень серьезен и требователен. Эти свои личные качества он вносил в работу — и в свою писательскую, и в нашу общую, проходившую в часы репетиций.

Я отлично помню и то победоносное впечатление, которое произвело чтение им пьесы «Страх». Читал он очень хорошо, отнюдь не играя за действующих лиц, но оттеняя тонко найденной интонацией их характер и внутренний смысл, столкновение взглядов, внутренние конфликты, столь важные для понимания пьесы.

Так началось короткое, но трепетное содружество театра с Афиногеновым — это была взаимная любовь. Актеры, репетировавшие в «Страхе», становились друзьями драматурга, который не переставал восхищаться находками режиссера, маленькими и большими изобретениями актеров и охотно шел навстречу их пожеланиям.

На репетициях с ним спорили, споры часто превращались в дискуссии, затрагивавшие основные проблемы политической жизни страны. Ни одна из пьес, поставленных ранее в МХАТ, не сопровождалась столь бурными внутритеатральными диспутами. Острая и современная проблематика «Страха» отвечала процессам, происходившим в театре. В пьесе речь шла об участии интеллигенции в строительстве страны. Действие разворачивалось в узкой среде ученых, но в ней царили пафос эпохи и очень верно почувствованная атмосфера быта профессоров и молодых научных работников. Вопросы, поднятые автором, распространялись и на более широкий круг интеллигенции, в том числе и театральной. Каждый образ в «Страхе» был индивидуален, отражая в то же время общие процессы, происходившие в среде интеллигенции.

Рационализм, свойственный во многом группе, представляемой Афиногеновым, наблюдался у него в гораздо меньшей степени. Был известный разрыв между поэтической и лирической сущностью Афиногенова и драматургической теорией, которую он считал себя обязанным декларировать. Он порою теоретизировал упорно, стремясь осознать и обобщить — иногда преждевременно — свой не такой уж большой творческий опыт, и потому

прибегал к некоторой схематизации. РАПП связывала его. Но художник в нем был сильнее теоретика, и в «Чудаке», а затем в «Страхе» рационализм отходил на второй план перед правдой переживаний. Именно эта правда переживаний, по существу, и увлекала самого Афиногенова.

Основная настроенность острой публицистики «Страха» вновь оставалась лирической, он не изменял себе даже в самых «ядовитых» и сатирических образах, как, например, Амалии. Афиногенов — что совершенно неожиданно для молодого драматурга — находил сокровенные внутренние ходы, и, если порою он недостаточно глубоко их разрабатывал, только намекал на них, обойтись без сложной психологической основы он не мог. «Лирический субстрат» образа был для него необходим. Афиногенов интуитивно чувствовал судьбы человека; в «Чудаке» и «Страхе» он освобождался от нарочитой заданности — политика становилась сердцевиной характера, она непосредственно сливалась с эмоцией. Афиногенов стремился догадаться о корнях человека, о его сокровенных пристрастиях, о тех глубоко скрытых мотивах, которые определяют его поступки: будучи классово обусловленными, они становились личными, непреодолимыми. Задача заключалась в том, чтобы быть предельно конкретным. Только при этих условиях с точки зрения МХАТ и могло быть убедительным разоблачение классового врага.

Пьеса отвечала мечтам театра; подобной пьесы в годы ожесточенных дискуссий ждал МХАТ в поисках доказательств своего метода. Драматургия Афиногенова толкала театр и на новые поиски, в какой-то мере расширяла и углубляла его метод. В каждом персонаже Афиногенов вскрывал зерно его воззрений, и это качество делало неотразимо убедительным — во всяком случае, для актеров МХАТ — публицистическое начало пьесы. Все это было не менее свежо нарисовано, чем в «Чудаке», и, хотя реплики были краткие, актеры с радостью разбирались в их переплетениях, ибо каждая из них несла сжатую и конденсированную мысль и за каждой скрывался подтекст. Афиногенов обладал даром отбора реплик — он чувствовал целеустремленное действие. Его слово на сцене при отсутствии всяческой перегруженности точно направлено. События развивались быстро и напряженно, неожиданные повороты действия казались вполне оправданными. Афиногенов прибегнул к любопытному и смелому приему: он как бы заключил все линии сюжета в

двух сильных и дорогих актерам монологах Бородина и Клары, ставших центром пьесы. Как будто яростные столкновения, которые накапливались в течение нескольких картин, вылились в некое философское обобщение.

Я считаю «Страх» вершиной драматургического творчества Афиногенова. Сейчас образы этой пьесы покажутся знакомыми, даже где-то наивными. Тогда они появились впервые. Они были, как теперь говорят, открытием. Дело заключалось не только в том, что Афиногенов увидел и открыл характеры, но он написал одновременно и роли — то, о чем мечтали актеры. Он доводил характеры до литературной и сценической четкости и легкости. Он чувствовал «зерно образа», и достиг того, что пьеса была драматургически стройна, закончена и обладала внутренней логикой. Афиногенов понимал действенную природу драмы — в «Страхе» ловко и умело закручена многослойная и увлекательная интрига и опять-таки донесена до читателя и зрителя в форме и доступной и отточенной одновременно.

Пьеса появилась сразу в двух крупных театрах страны — в МХАТ и в Ленинградском театре драмы (бывш. Александринском, теперь — имени Пушкина), став сценическим и общественным событием и вызвав много споров. Не могу по совести даже сказать, какой из театров выиграл в этом соревновании. В Ленинграде спектакль звучал ироничнее, в Москве — драматичнее (что было мне много ближе). В бывш. Александринском такому впечатлению во многом способствовали декорации Н. П. Акимова. В мхатовской постановке Н. А. Шифрин окружил актеров «атмосферой науки» — декорации тянулись ввысь, тяжеловесные огромные книжные шкафы точно определяли лицо действия. Но и в том и в другом спектакле господствовал очень сильный актерский ансамбль. Безусловным выигрышем ленинградцев стала Е. П. Корчагина-Александровская в роли Клары — об этой работе актрисы, вошедшей в историю театра, много и справедливо писали, не стану к ней возвращаться; напомню лишь, что центральный монолог она произносила с огромной душевной силой, внутренне кипящим гневом, без декламационности и дидактики. В Москве «Страх» по-новому осветил талант Б. Н. Ливанова, который и до этого рядом ролей доказал свои незаурядные актерские качества. Ливанов, как всегда, взял острую характерность: молодой казах, только вступивший в науку и сохранивший свои национальные особенности, но при всей

его наивности в нем жила такая жажда знания, сила справедливости, гордости и внутренний такт, что роль перерастала в некое обобщение. Среди исполнителей «Страха» в Москве очень запомнилась Е. Н. Морес, положившая исполнением роли Наташи начало целой галерее портретов детей, созданных ею на сцене МХАТ. Морес уловила современную психологию и нашла острую, лишенную сентиментальности и обычной жантильности форму.

Но основной смысл истолкования пьесы заключался, конечно, в центральной роли Бородина. У нас его играл Л. М. Леонидов, в Ленинграде — И. Н. Певцов.

После ленинградской премьеры и традиционного банкета мы утром бродили с Певцовым по набережной Невы и долго говорили о спектакле, о его исполнении роли Бородина; он напряженно расспрашивал о толковании Леонидова, которое в какой-то мере не совпадало с его пониманием образа. Думаю, разница превосходного исполнения обоих актеров определялась их личными актерскими качествами. Певцов был более, чем Леонидов, склонен к характерности. Он с какой-то поразительной наблюдательностью и точностью уловил черты ученого, страстного в защите своих убеждений, острого, насмешливого, подвижного. И внешность у Певцова была типично профессорская — умное лицо, подчас ядовито улыбающееся, заостренная бородка. Он как бы привык владеть аудиторией и побеждать ее.

Леонидов играл не столько профессора, сколько мыслителя и философа, пытающегося проникнуть, так сказать, в суть вещей. Для него крушение Бородина означало крушение его философских позиций. Леонидов играл крупнее, следуя своему трагическому гению. Появляясь, он как бы заполнял сцену своей массивной фигурой. Он сам осознавал себя авторитетом и внушал авторитет окружающим; он судил определенно и беспрекословно, обладая убийственным юмором. Такого Бородина можно было бояться. Но с течением времени роль Бородина у Леонидова стала получать иную окраску — как будто актер не только сам понял бесплодность защищаемых Бородиным позиций, но и стал относиться к своему герою несколько иронически; вместе с этим изменились и темп и ритм спектакля в целом.

Афиногенова в театре полюбили. Он становился его автором — наряду с Булгаковым и Леоновым. Он и сам хотел, чтобы МХАТ стал его театром,— успех «Страха»

давал для этого все основания. Его следующая пьеса — «Ложь» — была принята очень благожелательно. Ее начали немедленно репетировать. Нас всех огорошил запрет пьесы и чрезвычайно осудительное к ней отношение Горького. С тех пор я ее не перечитывал. Но великолепно помню, как Афиногенов приехал ко мне непосредственно от Сталина — он показал мне экземпляр с многочисленными и подробными, сделанными рукой Сталина пометками, целыми зачеркнутыми сценами с комментариями и намеченными репликами. Ясно стало, что речь шла о необходимости коренной переработки вплоть до создания новых ситуаций. Афиногенов принялся за работу. Новая редакция прошла единственный раз в Харькове в постановке Н. В. Петрова — режиссера большинства пьес Афиногенова, в том числе «Страха» в Ленинграде. МХАТ к пьесе «Ложь» больше не возвращался.

Между театром и автором начала намечаться какая-то внутренняя трещина. Может быть, в этом больше повинен театр, не уделивший Афиногенову того внимания, которого он заслуживал. Следующая его пьеса — «Портрет» — носила на себе печать некоторой растерянности автора, и театр ее не принял. Думаю, что Афиногенов тяжело переживал этот постепенно совершавшийся отход, который и разрывом даже назвать нельзя. Мимо театра прошла пьеса «Далекое» — плод глубоких размышлений писателя над смыслом и ценностью жизни. Афиногенов становился все зрелее и мужественнее. Любовь к жизни не иссякала в нем.

Его гибель в первые месяцы войны — в Москве от фашистской бомбы — означала огромную утрату для советской драматургии.

Из подготовительных материалов к «Истории моего театрального современника»

Вскоре после назначения меня председателем Репертуарно-художественной коллегии я получил записку от О. С. Бокшанской с просьбой срочно позвонить Константину Сергеевичу. Он предложил мне явиться к нему на следующий вечер. Как я понимал, меня приглашали для экзамена.

До этого мы почти не встречались. Правда, когда организовалась Студия театра сатиры, я, воспользовав-

шись случайной встречей с Константином Сергеевичем, по-мальчишески отчаянно затеял с ним нечто вроде делового разговора. Станиславский представлялся тогда нам, молодежи, явлением недосягаемым, но в нашей студии возникла наивная мечта привлечь его к нам. Мы были убеждены, что обладаем ключом к единственно верному решению всех театральных задач,— я уже говорил, что в этом была уверена каждая из существовавших тогда студий. И поскольку Станиславский оставался для всех фигурой, определявшей развитие театра, то нам казалось, что он в своих собственных интересах должен отодвинуть все остальные дела и погрузиться в работу нашей студии. Мы были готовы в крайнем случае обойтись без Станиславского, но путей Станиславского вне нашей студии представить себе не могли. Поэтому когда в театральном отделе Наркомпроса я застал Константина Сергеевича, ждавшего там приема, я решительно обратился к нему с просьбой «поговорить».

Константин Сергеевич, как всегда, элегантно вежливый (он умел быть необыкновенно обходительным), предложил присесть. Мы поместились у какого-то неудобного стола. Я очень веско, на мой тогдашний взгляд, изложил ему доводы, по которым ему необходимо заинтересоваться нашей студией. Он несказанно удивился, но горестно заметил, что очень перегружен и уделить нам времени не сможет. Я в свою очередь счел необходимым выразить свое недоумение по этому поводу. Тогда Константин Сергеевич предложил обратиться к кому-либо из его учеников, владеющих системой,— он рекомендовал С. Г. Бирман, С. В. Гиацинтову, М. А. Успенскую. Это предложение я отверг как явно недостойное нашей студии. Считать эти «переговоры» началом нашего знакомства я, конечно, не осмеливался.

Константин Сергеевич назначил мне встречу у себя в Леонтьевском переулке. Тогда ему уже был предоставлен этот особняк (ставший теперь музеем), но жил Константин Сергеевич, как все «старики» театра, очень скромно. Меня принимали в столовой, где уютно кипел самовар, на столе стояли вишенки, какие-то конфеты, и всем этим очень доброжелательно распоряжалась Мария Петровна Лилина. За чаем шла речь о чем-то незначительном. Когда чаепитие, во время которого Станиславский изучал нового более менее ответственного работника МХАТ, закончилось, он как-то облегченно вздохнул, внезапно принял строгий и суровый вид и, пригласив меня в

находившийся перед домом небольшой садик, сказал: «Ну-с, теперь поговорим». Все мы, и старые мхатовцы и оперные студийцы, хорошо помним ту длинную скамейку, на которой в погожие дни и вечера Константин Сергеевич любил принимать своих многочисленных помощников, режиссеров и актеров. В солнечные дни он, остерегаясь жары, сидел там обычно под каким-то необычайным, огромным зонтом. Сейчас же был теплый и тихий вечер, в сумраке лицо Станиславского мне было видно неотчетливо. Он начал разговор с того предлога, под видом которого меня позвал. К постановке на малой сцене (или единственной оставшейся студии МХАТ) предполагался Вечер французских водевилей эпохи революции. Отдавая мне объемистую тетрадь, Станиславский предложил ознакомиться с их текстами и высказать свое мнение, на что я, естественно, выказал полную готовность. Подобное простое поручение он спокойно мог передать через секретариат театра, и я всем существом чувствовал, что это был лишь повод для начала беседы.

И действительно, Станиславский прямо, с поразившей меня откровенностью начал разговор о своем месте в современном советском театре. Самым серьезным образом он повел речь о том, что он, вероятно, театру уже не нужен. Он, разумеется, ожидал от меня опровержений, и я, разумеется, опроверг его слова. Он доказывал свою мысль, ссылаясь на то, что современный театр идет по иному пути. «И вы, по-видимому, тоже поклонник Мейерхольда?» — подозрительно и опасливо справился он. Я ответил, что высоко ценю Всеволода Эмильевича, но в его опытах многое не принимаю. «Это хорошо,— сказал Станиславский и добавил: — Я не умею делать того, что делает Всеволод Эмильевич, вы от меня этого не ждите. Это модно, интересно, но я так не умею. И все дело в том, что никто сейчас не хочет прислушаться к моей системе». Я был удивлен: как же так — ведь существует Вахтанговская студия, другие студии Художественного театра. Он возразил, что все, чем владеют эти студии, является уже запоздалым, пройденным, что он разрабатывает новые положения, которых не понимают студии, как не понимал их и Вахтангов. Еще суровее он был в оценке Художественного театра — положение в нем он считал ужасным. Он твердо и беспрекословно заявил о том, что он человек отсталый и решительно не способный молодиться и приноровляться к господствующим в «левом» театре приемам. С волнением он говорил о чуждо-

сти ему «эффектов», которые прискучили ему за его долгую театральную жизнь, о том, что переделаться он не может и опасается, не будет ли он скучен молодежи, занимающей в данное время такое активное и численно преобладающее место в театре.

Возвращаясь от этих печальных и энергичных обобщений к предстоявшей работе над водевилями, Константин Сергеевич отметил, что она должна стать школой мастерства для актерской молодежи, и потому категорически отрицал необходимость в ней каких-либо устремлений к гротеску. Он развивал одну из своих любимых мыслей, настаивая на том, что гротеск требует недоступной начинающим максимальной внутренней насыщенности и возможен лишь тогда, когда актер всецело владеет своим внешним и внутренним аппаратом, чего нельзя ждать от вчерашних учеников. Он повторял, что иначе гротеск превращается в кривлянье, любительство, и с этой точки зрения нападал на спектакли Мейерхольда. Я пробовал возразить: «Вы же их не видели». И услышал в ответ: «Да, не видел, но представляю, что это такое. Всеволод Эмильевич чрезвычайно талантливый человек, но он идет по неверному пути!»

Когда я предложил Константину Сергеевичу построить жизнь Художественного театра так, чтобы были показаны три премьеры в сезон, но с тем, чтобы одну из них выпускал он, другую — Владимир Иванович, а третью — Мейерхольд, он на это неожиданное для него предложение ответил: «Надо подумать. Но тогда вам придется привозить Всеволода Эмильевича в закрытой бронированной машине».— «Почему?» — «Потому что он будет мутить. Если бы он только приехал на репетицию и уехал, я бы не возражал, но он будет мутить труппу». Так предложение привлечь Мейерхольда к работе в Художественном театре было отвергнуто. Константин Сергеевич, безусловно, очень берег свой авторитет и в этом смысле был похож на Мейерхольда, как были несомненно похожи они, например, и в умении блистательно провести публичную репетицию в присутствии многочисленных представителей прессы или режиссуры, ослепить неожиданным показом и т. д.

В целом Константин Сергеевич в эту первую встречу напомнил мне А. М. Горького, каким я видел его в Италии летом 1925 года. Оба они как-то испытующе наблюдали за реакцией молодежи. Тогда, в Италии, мне показалось, что Горький тревожно относится к тому, как его

встретят в СССР; он как бы проверял, какое впечатление производят на родине рассказы о нем молодых писателей, и т. д. Вот и Константин Сергеевич, недавно вернувшийся из двухгодичной зарубежной поездки и только что закончивший первый, не очень-то удачный сезон в Москве, находился в таком же состоянии.

От этой встречи у меня осталось впечатление глубочайшего беспокойства, в котором жил Станиславский. Он был наполнен великой думой о своем назначении в театре и мучительно пытался сориентироваться в современной обстановке. Два года отсутствия все-таки сыграли для него большую роль. Он как-то выжидательно, испытующе присматривался к окружающему и пока не находил себя по-настоящему в новых условиях. Было очевидно, что он рвется работать, что он внутренне уверен в себе и в своей системе, но не очень уверен и в общем отношении к себе, и в том окружении, в котором предстоит работать, и в резко обновившейся труппе. Его, человека очень горделивого, ранимого, мнительного, надо было успокаивать и убеждать в том, что он необходим. Но вместе с тем за этим беспокойством Станиславского крылась его убежденность в своей высокой миссии и всегда жившая в нем мысль о его нравственном и художественном долге перед страной, от которого он не считал возможным отказаться. Он сознавал свою гениальность, но воспринимал ее как некое тяжкое обязательство: это сознание не смягчало и не уменьшало его требовательности к самому себе и к Художественному театру. Он глубоко верил, что и он сам и МХАТ призваны сохранять и развивать искусство. Он охотно делился своими наблюдениями над европейским и американским театром, повторял, что по сценической простоте американский актер близок русскому, но вновь и вновь в разных вариантах возвращался к владевшей им мысли о том, что в Европе и Америке искусство погибает и что оно сохранилось только в России, и только в Художественном театре, и только у «стариков», хотя и те — он говорил об этом строго и убежденно — разучились играть, и потому предстоит все начинать сначала. И обращался к труппе: «Спешите, спешите брать у меня, пока я еще в состоянии». Вероятно, эта неколебимая уверенность в своей миссии и способствовала его последнему блистательному взлету, который пришелся на 1925—1928 годы, когда он выпускал все постановки МХАТ и показал ряд оперных спектаклей.

Эти три с лишним года, когда я его близко наблюдал, он поражал своей энергией, работоспособностью и какой-то несокрушимостью. Он начинал репетировать в час дня и репетировал без перерыва часов до пяти, когда его уже изгоняли со сцены помощники режиссера. Он очень часто оставался в театре, обедал в своем кабинетике, ведя при этом деловые разговоры; в случае спектакля он отдыхал в своей артистической уборной и нередко вел беседы, уже гримируясь и готовясь к выходу на сцену. Но по мере приближения спектакля Константин Сергеевич все более менялся: менялись его глаза, менялся ритм речи, менялось само мышление. Мы, стремившиеся к беседам с ним, избегали этого в вечера, когда он играл в «Мудреце» или «Горе от ума»,— в этих случаях глаза Станиславского тускнели, тупели, и вы неизменно наталкивались на упорство, переходящее в упрямство. «Это не я подписал, а Крутицкий»,— однажды ответил он, когда ему показали эскиз к «Унтиловску», утвержденный им в вечер «Мудреца» и теперь резко и насмешливо им отвергнутый. Но как радостно было встречаться с ним в антракте «На дне» или «Дяди Вани» — с какой широтой и доброжелательностью он встречал каждое предложение, каким внимательным и благорасположенным он становился, каким юмором блистал, как умел воодушевить и ободрить.

Внутреннее состояние Художественного театра в 1925 году было непростым: «стариков» было немного, численно преобладала молодежь. Положение осложнялось тем, что впервые за всю историю Художественного театра Константин Сергеевич оставался его единоличным руководителем и ему предстояло работать без Владимира Ивановича, уехавшего в Америку.

Для него это было и очень увлекательно и боязно. Неожиданно для своей властной индивидуальности Станиславский всегда нуждался в некоей опоре, в некотором сотрудничестве, в идеологическом и философском обосновании своих намерений. Более всего такая опора нужна была ему в толковании пьес. Не менее необходимо было для него и ощущение точного и спокойного глаза Владимира Ивановича в момент выпуска спектакля. Станиславский понимал, что ни один человек внутри театра не сможет взять на себя обязанности Владимира Ивановича, и не переставал искать кого-либо, кто мог

заменить ему уехавшего Владимира Ивановича. По каким-то фантастическим соображениям на некоторое время ему показалось, что этим человеком могу быть я. (Я узнал об этом через несколько лет, в мае 1927 года, на гастролях в Ленинграде. Я был приглашен на обед к Станиславскому в Европейскую гостиницу. Константин Сергеевич на этот раз был особенно великолепен в своем всегда изысканном гостеприимстве, и потому я, набравшить решимости, заикнулся о том, что в последнее время, по моим впечатлениям, он явно не удовлетворен чем-то в моей работе. Он, взглянув на меня, ответил озадачившей меня фразой: «Вы — не Владимир Иванович».) Теми же поисками замены Владимиру Ивановичу было продиктовано чуть позже и приглашение в Художественный театр Василия Григорьевича Сахновского. В Сахновском Станиславский нашел ту опору, которую искал, благодаря чему осуществил с ним ряд замечательных постановок, в которых функцию философского и психологического истолкователя произведений Сахновский выполнил превосходно.

В 1925 году Константин Сергеевич был явно увлечен тем, что организация театра приобретает «парламентский» характер. Сам он при этом оказался в роли президента или премьер-министра, при котором существовали две палаты: Высший совет и Репертуарно-художественная коллегия. В «верхнюю палату» входили Качалов, Леонидов, Москвин и Лужский. Эта палата оказалась чисто мужской — Ольгу Леонардовну в нее не пустили, кажется, потому, что она «вздорная женщина», а к Марии Петровне Константин Сергеевич был еще суровее: «Мария Петровна — моя жена, пускай она туда не входит!» Повседневным руководством жизнью театра и выработкой планов на будущее должна была заниматься «нижняя палата» — Репертуарно-художественная коллегия, в которую входили Тарханов, Судаков, Вершилов, Горчаков, Завадский, Калужский, Прудкин, Баталов и председателем которой оказался я, что было для меня совершенно неожиданным и сногсшибательным. Почти каждый из членов нашей коллегии представлял какую-либо из групп, влившихся тогда в Художественный театр. Вошел в коллегию и Тарханов, который был значительно старше нас по возрасту, но из-за недостаточного стажа работы в МХАТ не был включен в Высший совет. Наши решения уходили на утверждение Высшего совета, а затем к Константину Сергеевичу. Все это вместе взятое —

Высший совет, Репертуарно-художественная коллегия, Сахновский, я — должно было возместить Константину Сергеевичу отсутствовавшего Владимира Ивановича.

Тогда же, еще весной, Константин Сергеевич предложил не только наметить репертуар следующего сезона, но и подготовить распределение ролей. Для него всегда было чрезвычайно важно, чтобы вся труппа была охвачена работой и чтобы в каждом уголке театра шли репетиции. Приходилось изобретать все новые и новые пьесы, которые можно было бы сочетать так, чтобы один актер был занят здесь, другой там, и т. д. Константин Сергеевич очень любил просматривать такие планы, занимавшие огромные страницы, которые он называл «простынями». Он так и говорил: «Приходите ко мне с простыней». И когда мы приходили с ними, Константин Сергеевич торжествовал. Как-то Лужский рассказывал, что он, чем-то задетый, решил уйти из театра и ждал, что Константин Сергеевич станет рвать на себе волосы, уговаривать его, убеждать в том, что он нанесет непоправимый ущерб театру, но вместо всего этого растерянный Константин Сергеевич спросил Василия Васильевича: «А как же тогда быть с простынями?» Такова была наша жизнь!

Многое из намечавшегося в наших «простынях» осталось невыполненным (а может быть, было и заведомо невыполнимым), но благодаря непрерывно кипевшей в театре интенсивной работе процесс формирования новой труппы Художественного театра совершался стремительно, с удивлявшей всех быстротой, и через год-два уже нельзя было разобрать, кто из Второй студии, кто из Третьей, и т. д. За два-три сезона новая труппа театра определилась с полной отчетливостью.

Среди бесчисленных будораживших театр проблем нас особенно волновала проблема жизни спектакля. Теперь на нее стали обращать слишком мало внимания, замену исполнителю на центральную роль в случае необходимости срочно ищут на стороне, выписывают из другого города, и т. д. А тогда нам казалось, что ни о чем подобном не может быть и речи. В заботах о том, как сохранить должный уровень текущих спектаклей, мы принимали уйму решений и выработали тьму правил, определявших, кто из исполнителей может иметь дублеров, а кто нет, когда дублер имеет право играть в очередь, когда должен лишь заменять заболевшего основного исполнителя и в каких случаях болезнь исполнителя должна

быть причиной обязательной отмены спектакля, и т. д. Особенно много было забот о том, как сохранить сразу прославившийся ансамбль «Турбиных» — этот спектакль шел чуть ли не трижды в неделю.

Года два во всех сферах внутритеатральной жизни мы существовали довольно мирно. Выступая в печати и на самых различных собраниях с защитой позиций Художественного театра, в то время достаточно поколебленных, или входя во взаимоотношения с писателями (привлечение которых к работе над пьесами для МХАТ я считал главной своей задачей), я мог говорить и делать все, что считал нужным, не согласовывая это предварительно с Константином Сергеевичем.

Конечно, работа нашего молодежного управления сопровождалась трудностями, вызванными тем, что мы действовали, не зная ни всей сложности взаимоотношений, существовавших внутри театра и соединявших «стариков», ни той оценки отдельных актеров, которая была у Константина Сергеевича. Все это оставалось нам неведомым, и потому многое из того, что мы делали, должно было казаться «старикам» и Константину Сергеевичу, мягко говоря, неуместным и грубоватым. Это тоже придавало нашей жизни неизбежную в театре тревожность.

С огромным уважением, но не без эгоизма молодости мы относились к «старикам» театра и, сами того не желая, не ведая, наносили нередко обиды, оказывались в каких-то ходах, неизбежных во внутритеатральных взаимоотношениях, недостаточно почтительными и предусмотрительными. Как-то пришел в Репертуарно-художественную коллегию Москвин: «Я не могу столько играть, мне нужен отдых, не дадите ли мне отпуск среди сезона». Нет бы ответить ему: «Что вы, Иван Михайлович, как же Художественный театр без вас в разгар сезона?» А мы с искренней готовностью соглашались: «Разумеется, Иван Михайлович, вам необходим отпуск...» Никакого отпуска он, конечно, не брал, а какую-то обиду в душе таил, и в 1926 году, вскоре после моей статьи о нем в «Красной нови», я услыхал от него: «Я для вас мужицкий актер, а дружите вы только с Качаловым». Все оттенки взаимоотношений и характеров «стариков», все то, что делало каждого из них неповторимой и прекрасной индивидуальностью, мы не умели учитывать с должной бережливостью и тактом. Или Лидия Михайловна Коренева, которой в то время было лет сорок. Нам, молодежи, она казалась чуть ли не старухой, а «старикам» —

Качалову, Москвину, Станиславскому — совсем еще девочкой! Как было согласовать эти разногласия при распределении ролей?!

Самые разнообразные обстоятельства вели к тому, что, какой бы «парламент» ни устраивал вокруг себя Константин Сергеевич, в жизни театра появлялись трещины. Многое особенно осложнялось тем, что вокруг него постепенно образовался некий «тайный кабинет», оказывавший заметное влияние на его настроения, решения и поступки. Этот «кабинет» составился из Подгорного, главного бухгалтера театра Егорова и Таманцовой, неизменного секретаря Константина Сергеевича. Эти три человека играли важную роль в жизни МХАТ, умея во многих случаях встать между Станиславским и коллективом театра. Зная все слабости Константина Сергеевича, они более всего пользовались его подозрительностью.

Константин Сергеевич был человеком очень сложным, в котором кристальная чистота уживалась с противоречившей этому его основному качеству подозрительностью, создавшейся, думаю я, под влиянием его далеко не просто сложившейся театральной жизни. Казалось бы, он принадлежал к числу счастливцев. Свою страсть к театру он мог удовлетворять с самых юношеских лет. Он не знал материальных забот, ему не приходилось выбиваться в люди, он не знал борьбы за положение — даже в сравнении с самыми удачливыми актерами. Но при этом он очень долго жил как бы в двух мирах: в мире фабрики — практическом, реальном, и в мире искусства — мире безграничной фантазии, в том мире, в котором его требовательность не знала границ и не допускала компромиссов. Ощущаемое им право на искусство позволяло ему жить в особой атмосфере, отнюдь не выдуманной, отнюдь не оторванной от жизни, но в какой-то мере для нас не доступной. Он жил в этой особой «сфере мышления», стремясь вовлечь в нее своих сотрудников и собеседников и пытаясь им что-то растолковать, объяснить, но нередко разочаровывался, когда видел, что вместе с тончайшими оттенками для слушателя пропадает и самое существенное зерно его мысли. А мы схватывали лежащий на поверхности и легко усваиваемый элементарный смысл и думали, что постигли нечто сокровенное в его учении, в нем самом. Так случалось постоянно, отсюда возникало так называемое «станиславоведение», сводившее к ряду несложных рецептов и упрощенных догматов его неуклонно развивающееся уче-

ние. Я вообще полагаю, что оно непонятно без постижения личности Станиславского, как вообще режиссерская методология невнятна без проникновения в индивидуальность ее создателя. Для Станиславского это положение приобретает особую принципиальность.

В полной мере настроиться, быть готовым к восприятию его логики было непросто, и как часто мы оказывались в беседах с ним на уровне обыденных, даже не ежедневных, а сиюминутных забот, волнений, соображений. В этих случаях Константин Сергеевич иной раз становился подозрителен даже по отношению к самому себе. В нем всегда жило ощущение того, что он не передал собеседнику нечто, не закрепляемое словами, что что-то осталось невыраженным. Он обычно сомневался в том, смог ли он точно и ясно изложить волнующую его мысль. В два-три часа ночи он мог подробно, долго говорить по телефону о толковании какого-либо частного момента в готовящемся спектакле и не верил, когда слышал в ответ, что мысль его уже понята. Он любил читать вслух разделы «Работы актера над собой», испытующе проверяя реакцию слушателей. И если кто-либо из них, торопясь вернуться к своим делам, сразу принимал прочитанное и без возражения соглашался с ним, Станиславский не скрывал своего недоверия. И в этом отношении с ним порою бывало трудновато.

Станиславский был человеком необыкновенно темпераментным и очень замкнутым, страшно ранимым и стремившимся никогда не показать этого, постоянно сомневавшимся в себе и неизменно игравшим роль очень решительного человека. Эти сочетания нередко приводили к неожиданнейшим ситуациям. У него часто смещалось соотношение отдельных фактов и фактиков с центральными проблемами в жизни театра, что порой получало в глазах актеров парадоксальный, а то и анекдотический характер. Любая частная деталь могла для него заслонить остальное, разрастись до грандиозных размеров, приобрести никем не предвиденное значение. Охватывавшие его эмоциональные порывы были иногда очень сильны и мешали ему оценивать объективное положение театра в целом. Он всегда готов был поверить, что тут его не понимают, там пренебрегают традицией, здесь делают все совершенно не так, как следовало бы. В сущности, это было проявлением глубочайшего беспокойства художника о судьбе созданного им театра. Ощущение грозящей театру гибели было доведено у него до невероятной ост-

роты. Порою оно приобретало подлинно трагическую окраску. Он всегда шел далеко впереди всей труппы. Он истово верил, что в искусстве театра он знает все, и не переставал искать все большего, и вместе с тем в нем жили постоянные опасения, что ни его опыт, ни поиски и открытия никому не нужны. Симптомы надвигающейся гибели театра он готов был видеть и в уровне новых спектаклей, и в ходе репетиций, и в мелких бытовых деталях. И порою эта тема приобретала чисто комические оттенки: как о катастрофе, грозящей Художественному театру ужасающими последствиями, он мог говорить о том, что, по чьим-то сведениям, через нижнее фойе некая дама прошла *в шляпе!*

И тем более к опасным и вредным последствиям приводило намеренное раздувание «тайным кабинетом» всякой мелочи внутритеатрального быта. Благодаря своей натуре и неукротимому страстному стремлению немедленно либо пресечь в корне нечто вредное, либо же внедрить в жизнь театра нечто прекрасное, Константин Сергеевич оказывался иногда неправдоподобно легковерен. Зная эти его качества, люди из его окружения умели на них играть. Доходило до вещей анекдотических. Как-то Константин Сергеевич предложил нашей коллегии вывесить строжайший выговор за то, что очередные спектакли «Женитьбы Фигаро» идут очень плохо. Я пытался доказать ему, что этот спектакль, напротив, раз от разу идет все более и более совершенно, приобретает поэтическую легкость, ничего не утрачивая во внутреннем рисунке. На это Константин Сергеевич сознался, что ему звонил по телефону некий француз-парижанин, оказавшийся в Москве проездом, увидевший «Фигаро» в Художественном театре и очень огорчившийся исполнением. Вскоре выяснилось, что его разыграл Николай Афанасьевич Подгорный, в шутку представившийся по телефону проезжим французом и т. д., из-за чего заварилась эта история. Когда же — уже в 30-е годы — Константин Сергеевич из-за болезни отошел от Художественного театра, оказался замкнут у себя в Леонтьевском, когда вся его работа была ограничена стенами его особняка, подобные настроения достигали у него гиперболизированных размеров, и он считал Художественный театр погибшим.

При всей подозрительности, недоверчивости, склонности к диктату Константину Сергеевичу была свойственна предельная объективность в подходе к творчеству и его результатам. Он очень критически вначале воспри-

нимал работу над «Днями Турбиных», но стоило ему увидеть в фойе два первых действия будущего спектакля, как его скепсис мгновенно исчез. Стоило ему посмотреть Хмелева в работе, и он отбросил какие бы то ни было сомнения, хотя совсем незадолго до показа приходилось слышать от него: «Что вы делаете? У вас какой-то Хмелев назначен на главную роль!»

По мере активизации «тайного кабинета» в труппе возникла резкая оппозиция ближайшему окружению Константина Сергеевича и шли ожесточенные споры вокруг вопросов внутреннего управления. Эти настроения нередко перекидывались тогда и на самого Константина Сергеевича — при полном приятии его художественных поисков.

Однако, когда «тайный кабинет» начал вести дело к разгрому нашей молодежной группы, мы тоже развернули свои подпольные действия. Начались тайные совещания, причем (и это всего любопытнее) собирались мы не только у меня дома, у Прудкина, у Хмелева, но чаще всего у Качалова, который жил тогда все еще в трех небольших комнатках на втором этаже бывшей дворницкой Художественного театра. Мы негодовали, считая, что Константина Сергеевича окружают лица, не заслуживающие доверия, возмущались тем, что нам не дают работать, что в театре нечем дышать, что нет пьес, что Константин Сергеевич от нас отрезан, и проч. и проч. На очередном собрании «заговорщиков» у Василия Ивановича сочинили текст «документа», который решено было передать Константину Сергеевичу *. Мы писали, что театр оторвался от того-то и того-то, что все это происходит потому, что мы стремимся быть ближе к Константину Сергеевичу и Владимиру Ивановичу, но этому мешают такие-то обстоятельства, просили о реорганизации художественного управления, и проч. и проч. Важно было, чтобы этот «документ» подписали «старики». Качалов сразу поставил под ним свою подпись; получить подпись Ольги Леонардовны ничего не стоило, она поежилась, поежилась и в конце концов в адрес «тайного кабинета» сказала: «Так им и нужно». Самое трудное было с Москвиным, тем более что его моральный авторитет в труппе был огромен. Но тут мы и его сломили: собрались все —

* См.: Марков П. А. В Художественном театре. Книга завлита. М., 1976, с. 568—569.

Ольга Леонардовна, Василий Иванович, я. Он подписал, но все же предупредил нас, что когда «документ» дойдет до Константина Сергеевича, будет сокрушительный скандал.

И я не забуду вечер, когда происходило то заседание, на котором мы решили обнародовать свой «документ». Присутствовали и «старики» и все члены молодежного правления. Обсуждали ряд текущих вопросов, и я сказал: «Константин Сергеевич, у нас есть заявление, которое мы должны опубликовать». Константин Сергеевич, как председатель, продолжал заниматься текущими вопросами часов до пяти, а потом спросил: «Я думаю, мы перенесем это?» Душа у меня ушла в пятки, но, собравшись с силенками, я выговорил: «Нет, Константин Сергеевич, мы должны опубликовать наш документ». Минут пять мы пререкались, и затем Константин Сергеевич спросил «стариков»: «Может, действительно прочитать?» Они ответили: «Прочитать!» Константин Сергеевич был очень бледен, а нам, молодым, казалось, что такое собрание может быть лишь раз в жизни, что решается и судьба Художественного театра и наши судьбы. Я начал читать. Константин Сергеевич молчал. Дочитав текст, я стал читать подписи: Москвин, Леонидов, Качалов, Книппер-Чехова, Хмелев, Судаков, Прудкин и т. д. и т. д. При своем прекрасном самообладании Константин Сергеевич, вопреки и искреннейшему сознанию своего величия и даже вопреки своему упрямству, в какие-то моменты необычайно терялся, становился совершенно беззащитен. Так он растерялся и на этот раз. В поисках сочувствующего сердца он обратился к Леониду Мироновичу, а затем сказал: «Это надо обсудить. Но если уж все так хотят, то мы подумаем, примем это во внимание, и все будет разумно». Потом за кулисами он поманил меня пальцем и, имея в виду молодежь, сказал вещь, показавшуюся мне тогда очень обидной: «Вы же старше их, вы их образумьте, они не понимают, что они делают». Я заикнулся в ответ: «Но подписали и «старики». Константин Сергеевич усмехнулся, и мне стало понятно, что со «стариками» он всегда справится.

Было решено, что в результате наших переговоров будет опубликовано в печати заявление за подписью Станиславского, в котором будет изложено принятое театром решение. Это письмо в газету почему-то оказалось написано — как любили над этим иронизировать Н. Д. Волков и Б. Г. Казароза-Волкова — совершенно в духе царских

манифестов: в нем говорилось, что мы, обсудив то-то и то-то и видя то-то и то-то, постановляем то-то и то-то *.

В те же дни стало известно, что в газете «Труд» («Рабочая газета») готовится разгромная статья против Станиславского, в которой редакция намеревалась вскрыть его «контрреволюционную сущность», «фабрикантскую психологию», «кулацкие замашки» и прочие смертные грехи. Мы кинулись в газету. Это было на пасхальной неделе, и вся Москва была увешана щитами с антирелигиозной пропагандой. В редакции висел огромный плакат, на котором популярнейший цирковой артист Виталий Лазаренко в антирелигиозных целях был почему-то изображен на огромных ходулях. Под этим плакатом и начались наши переговоры. Мы просили, чтобы дело не получило огласки, а в ответ слышали, что мы — подкулачники, защищающие самого вредного человека в современном театре. О нашем «документе» и «тайном кабинете» в редакции было известно, и в конце концов нам было сказано, что газета не затронет Станиславского, но разоблачит окружающую его тройку, тем более что против нее уже восстал весь театр. Мне было ясно, что и такая публикация больно ударит по Константину Сергеевичу, но редакция была непреклонна в своем намерении разоблачить таящееся в Художественном театре «гнездо змей» **.

Когда Константин Сергеевич узнал об этом решении, он заявил, что подпишет подготовленный «манифест» только в том случае, если ему дадут возможность защитить опозоренную газетой тройку. И в подписанном им «манифесте», опубликованном в «Правде», «Известиях», а затем и в «Современном театре», было сказано, что он, Станиславский, должен опровергнуть распространившийся несправедливый слух о людях, которым он доверяет, и т. д.

Приближался тридцатилетний юбилей Художественного театра, который ожидался с тем большей ответственностью, что двадцатипятилетие театра большая часть труппы и Станиславский в том числе встретили за рубежом. Для всех нас было очень важно, чтобы на своем юбилее театр предстал в некоем единстве. Но структура внутреннего руководства Художественного театра после

---

* См.: Марков П. А. В Художественном театре. Книга завлита, с. 570—571.

** См.: «Рабочая газета», 1928, 10 мая.

этих событий была в очередной раз преобразована. Внутри Совета шестнадцати, состоявшего из «стариков» и молодежи и решавшего общие вопросы, выделили занимавшееся ежедневными делами Управление театром, так называемую «шестерку» (включавшую Завадского, Хмелева, Баталова, Судакова, Прудкина и меня), ставшую после ухода Завадского «пятеркой».

Уход Завадского объяснялся никак не его несогласием с линией театра. У него всегда была мечта о собственной студии, и на ее создании сосредоточивались все его интересы, хотя он не хотел отрываться от Художественного театра, продолжая играть некоторые из своих ролей, прежде всего Альмавиву. Можно было думать и так, что Завадскому хотелось делать у себя в студии то, что не получало тогда воплощения на сцене МХАТ.

Едва ли не самым ретивым и ревностным деятелем нашей «пятерки» был Николай Петрович Баталов. Актер победоносного обаяния, он никогда не участвовал в закулисных интригах, не искал никаких подходов, но действовал всегда прямо и открыто: Баталов вообще был необыкновенно открытый человек, наделенный способностью восхищаться красотой мира и каким-то всепобеждающим внутренним оптимизмом. Им владело мажорное, радостное восприятие жизни, и как только он соприкасался с работой, он отдавал ей всего себя. Он всегда спешил, но не в смысле сроков, а в смысле траты самого себя. Ранняя потеря Баталова была невосполнимой даже для совершенно блистательной в те годы труппы Художественного театра.

Марк Исаакович Прудкин был в нашей «пятерке» наиболее ветреным молодым человеком. Он был типичен в своих по-актерски быстрых эмоциональных реакциях и стремительно менявшихся настроениях. Он был очень близок к труппе и на другой день после какого-нибудь очередного нашего решения, поговорив с кем-либо в театре, мог прийти и доказывать нам неразумность принятых мер с таким темпераментом, что мы его заслушивались. Он был своеобразной лакмусовой бумажкой, отражавшей все колебания труппы. Великолепный комедийный характерный актер, он из-за отсутствия в труппе героя-любовника предпочел это амплуа, но его актерская сущность глубже всего обнаружилась уже в поздние годы в Федоре Павловиче в «Братьях Карамазовых».

Николаю Павловичу Хмелеву в «пятерке» поручили

заведование административно-финансовой частью. Сейчас подобное назначение может казаться нелепым. Но ему очень льстило чувствовать себя финансовым директором МХАТ, и он, помню, говорил: «Рука устала. Знаешь, подписывать все эти чеки, бланки — это не шутка!» При невероятной актерской самоуглубленности, проницательности, внутренней мудрости в нем жило совершенно детское восприятие практической жизни. Стоило, например, ему надеть новый галстук, и он приходил в театр парадный и косился: обратили на это внимание или нет. Мы обязательно начинали розыгрыш и делали вид, что ничего не замечаем. Он ходил, маялся, поворачивался во все стороны и наконец не выдерживал: «Не видите, что ли, гады?» Мы отвечали хором восторгов, он, так и не разгадав розыгрыша, расцветал. Меня тогда восхищала в нем эта житейская наивность — мы с ним в те годы очень дружили, из всей «пятерки» Хмелев был для меня самым близким человеком. Он знал, что он большой актер, был не похож на тех актеров, которые, пряча свою самооценку, отвечают на похвалы стыдливым и не очень искренним: «Что вы, что вы!» Как-то он сказал: «Что говорить про меня. Вот Гёцке — это гений!» Важно, какие цели актер себе ставит, маленькие или большие. Хмелев всегда ставил максимальные задачи.

Илья Яковлевич Судаков был в 20-е годы самым сильным из молодых режиссеров МХАТ. Судьба оказалась к нему явно несправедлива, ему принадлежит в истории театра куда более значительное место, чем это обычно представляется. Правда, его огромная энергия и неиссякаемый темперамент сочетались с тем качеством, которое было никак не приемлемо для Константина Сергеевича и Владимира Ивановича,— с крайним убыстрением ритма и темпа работы, со стремлением к тому, чтобы ребенок родился на пятом, а не на девятом месяце. В этом и крылся исток конфликтов, возникавших у них с Судаковым. Между тем Судаков обладал острым чувством современности и редкими организаторскими способностями — а эти качества были тогда крайне необходимы Художественному театру. Судаков, как никто, умел зажечь актеров, работал быстро и энергично, и основную линию роли, основные линии спектакля в целом прочерчивал уверенно и увлекательно. Выстроить «сквозное действие», найти движущие пружины характера, сделать четкой и ясной его логику — было его дарованием. Этим он, так сказать, импонировал актерам и безоговорочно

захватывал их на первых стадиях работы. Но ему это казалось достаточным. Тут-то и наступало несовпадение между ним и Константином Сергеевичем и Владимиром Ивановичем, всегда требовавшими дальнейшего углубления в пьесу. Более того, порою наступал момент, когда Судаков оказывался как бы исчерпанным и для актеров. По существу, он обычно ставил актеру задачи применительно к его индивидуальности, к его уже разработанным качествам. Он приспосабливался к актеру. Помню, когда Судаков ушел в Малый театр (где, по-моему, он сделал очень много полезного), Варвара Осиповна Массалитинова в антракте в ложе театра провозгласила, обращаясь ко мне: «Ну как, о Судакове теперь жалеете? Может, вам он и плох, а нам нужен именно такой вождь, чтобы нас слушался». В известном смысле Судаков всегда слушался актера, шел за ним, и это тоже раздражало и Станиславского и Немировича-Данченко, умевших ставить перед актером новые задачи.

Судаков был инициативным участником постановки «Дней Турбиных», «Горячего сердца», «Бронепоезда 14-69», «Блокады», «Воскресения», «Страха» — спектаклей, определивших облик Художественного театра конца 20-х годов, и в этом смысле его заслуга была велика и неоспорима. Но в то же время все более нарастал конфликт между ним и Станиславским, обнаружившийся в начале 30-х годов. Охлаждение наступало постепенно. Станиславский настаивал на все большем углублении, особенно при работе над классикой, а Судаков говорил: «Ну, братцы, нажмем!» «Братцы» нажимали и выпускали спектакль, вызывая порою гнев Станиславского — настолько неравноценны оказывались результаты, возникавшие в таких условиях. Прекрасный практик, Судаков бывал детски наивен, когда мог сказать Станиславскому: «Ну что же, Константин Сергеевич,— это же очень хорошо! Чего же вы еще требуете? Все очень хорошо!» Этим он не один раз повергал Станиславского в потрясенное изумление, отнимал у него возможность что-либо ответить.

Реальное участие Станиславского и Немировича-Данченко в спектаклях, которые выпускал МХАТ в эти годы, было неравномерным. Некоторые спектакли ими корректировались от начала до конца, другие только выпускались; Владимир Иванович иногда вел предварительные беседы перед началом работы, Константин Сергеевич очень редко. Первый этап работы проделывали обычно

Горчаков, Судаков, Вершилов, Сахновский, Телешева, Литовцева, Мордвинов и т. д.— они подготавливали спектакль и сдавали его Станиславскому или Немировичу-Данченко, всегда в фойе, без грима и костюмов, всегда по актам, реже — целиком. Я ни разу не был свидетелем того, чтобы спектакль заделывался Константином Сергеевичем или Владимиром Ивановичем с самого начала. Судаков, может быть, наиболее энергично и продуктивно умел заделывать спектакли, но, покоряясь Станиславскому или Немировичу-Данченко, считал тем не менее, что надо дать более свободы каждому режиссеру, что пусть Станиславский и Немирович-Данченко работают сами по себе, а он — сам по себе. Константин Сергеевич обвинял его в захватничестве, видел захватнические тенденции в том, что Судаков брался за десяток пьес одновременно и говорил: «Ничего, Константин Сергеевич, пойдет! Пойдет!» В известном смысле уход Судакова из МХАТ был неизбежен после того, как он выполнил свое предназначение в становлении новой труппы театра. Когда в конце 40-х годов он вернулся в МХАТ, его качества, побеждавшие в середине 20-х годов, оказались недостаточны, и актеры, которые с его помощью так быстро, радостно, блистательно обнаружили себя когда-то в «Турбиных», тянулись теперь к иным методам работы. Сделанное Судаковым в послевоенные годы в других театрах было полезнее того, что он делал тогда в МХАТ. Если же пытаться подытожить деятельность Ильи Яковлевича в Художественном театре, то совершенно очевидно, что плюсов в ней было больше, чем минусов. Без него был бы невозможен энергичный ритм насыщенной работы, который определил жизнь Художественного театра на рубеже 20—30-х годов.

Думаю, что «пятерка» сделала немало полезного. Дальнейшее объединение «стариков» и молодежи, утверждение МХАТ как современного советского театра, обоснование его творческих и идеологических позиций, защита их вне его стен на всякого рода заседаниях и в печати, укрепление связей с драматургами — все это составляет плюсы «пятерки». Конечно, у нас были ошибки, частью те же самые, что и у Репертуарно-художественной коллегии — и прежде всего неумение оценить и преодолеть те внутритеатральные противоречия, которые не могли не достигать порою мучительной остроты. Нам не приходило в голову поставить себя на место Леонидова или Москвина и подумать о том, как волнует их присутствие

в театре чуть ли не полторы сотни «прекрасных незнакомцев» вместо прежней емкой труппы, в которой каждый знал всех досконально. Мы не понимали, что все то, что нам кажется образцом дисциплины, для них — почти распущенность и безответственность, заставившая Леонида Мироновича бросить фразу: «Вторая студия погубит Художественный театр». Наше благородное желание охватить всех работой, которое на определенных этапах поддерживал и Константин Сергеевич, на деле оказывалось желанием накормить всех пятью хлебами. Это чудо не свершилось, что рождало тяжелое настроение в труппе.

Со временем, надо думать, «пятерка» изжила себя, и становились нужны иные формы организации. Но «старики» театра не оценивали того обстоятельства, что если лет десять-пятнадцать назад Станиславский приезжал в театр в 10 часов утра и после репетиции мог играть вечерний спектакль, если Немирович-Данченко регулярно бывал тогда в театре с утра до вечера, то теперь они, отдавая все силы репетициям, следить за ежедневной жизнью театра уже не могли, и потому возникло множество проблем, которые в свое время они устраняли быстро и легко и которые теперь повисали в воздухе. И все эти противоречия на этот раз разрешились — уже после возвращения Владимира Ивановича — началом неожиданной болезни Константина Сергеевича, совпавшей с празднованием тридцатилетнего юбилея МХАТ.

Владимир Иванович после завершения американских гастролей Музыкальной студии задержался в Америке по приглашению Голливуда и, получая солидное жалованье, ничего, собственно, не делал. Такое положение тянулось довольно долго. То, что происходило тогда между ним и «стариками», было тщательно засекречено от нас, молодежи. Мы не знали ничего о тех сложностях, которые оттягивали возвращение Владимира Ивановича, и лишь много позже обнаружилась для нас связь этого с совершившимся в его отсутствие изгнанием Музыкальной студии из МХАТ: вернувшись из Америки, она не получила прежнего пристанища в театре, и даже зал, называвшийся залом Комической оперы, был переименован, получив какое-то несуразное название. Когда же наконец был ликвидирован этот тогда нам совершенно неведомый конфликт, возвращение Владимира Ивановича было обставлено в театре с чрезвычайной торжественностью и праздничностью. Было известно, что с вокзала он должен приехать прямо в Художественный театр, где готовился

большой банкет. Но по пути с вокзала Владимир Иванович был «похищен» Музыкальной студией и водворен в ее новое помещение на нынешней Пушкинской улице. Банкет состоялся лишь вечером и сопровождался, как обычно, традиционными шутками Владимира Ивановича и Константина Сергеевича о том, что они соединены брачными узами, но кто из них отец и кто мать их общего детища, остается неизвестным.

Тема «Станиславский и Немирович-Данченко» — одна из интереснейших и сложнейших психологических проблем в истории искусства. Думаю, что вся история мирового театра не дает другого примера подобного самоотверженного сотрудничества, подчиненного всецело охватившей их идее создания единого театра, идее, которой оба эти столь разные, во многом непохожие люди отдавались с предельной страстью, душевной честностью и темпераментом первооткрывателей. Их неразрывную творческую связь невозможно трактовать ни как идеальное содружество, ни как извечную вражду. Более всего эта тема нуждается в уважительном подходе — лишь тогда она проясняется в своих основных, решающих моментах. Я готов снова и снова повторять, что удивляться надо не тому, что в течение сорока лет они при их страстном отношении к искусству, резко очерченных индивидуальностях и множестве скапливающихся противоречий ссорились (и порою очень резко) и спорили между собой, а тому, что в течение такого фантастически длительного для совместной театральной работы срока они в той или иной форме с неизменной полной отдачей продолжали служить одному делу. Оба они не раз заявляли, что стоит одному из них уйти из театра, как другой последует его примеру. Я много раз слышал от Станиславского: «Когда из театра уйдет Владимир Иванович, уйду и я». И также слышал от Немировича-Данченко: «Когда из театра уйдет Константин Сергеевич, уйду и я».

Их объединяли отношения сложные, глубокие, в которых не так-то легко разобраться, а сводить их к легковесному соперничеству просто преступно. Они могли писать друг другу оскорбительные письма (порою не отсылая их адресату), чтобы на другой же день, встретившись в совместной работе, так или иначе ликвидировать возникавшие противоречия во имя общего понимания искусства и во имя созданного ими театра. До конца дней при всей своей умудренности они сумели сохранить в себе непосредственное восприятие искусства. Нужно отчетли-

во представить себе, какое значение в жизни каждого из них имел Художественный театр. Только теперь, по прошествии многих и многих лет, я начинаю, мне кажется, понимать, как много вкладывали они в него. Он действительно был их дыханием, их обязанностью, их долгом, их наслаждением, их тяжестью. В нем заключалась вся радость и вся боль их жизни. Вне этого восприятия театра нельзя понять ту остроту, с которой основатели МХАТ реагировали на то, в чем видели недочеты друг друга. Таким же было отношение Таирова к Камерному театру.

Еще в Вахтанговской студии я ощутил тот пафос, которым жил Художественный театр. Это был не пафос создания отдельных спектаклей или раскрытия отдельных актеров, а пафос непрерывного строительства театра как единого художественного организма, когда судьба каждого спектакля становилась не только судьбой его участников, но и судьбой театра в целом. Константин Сергеевич, Владимир Иванович и «старики» могли очень различно относиться к тем или иным внутритеатральным событиям и административным решениям, но острое ощущение ответственности за каждый шаг театра всегда было у них очень сильно. Это какая-то особая привязанность к театру и его неписаным правилам, ненаигранный пафос долга, неотрывность от самого дела театра все реже и реже встречаются, заслоненные практическими, а порою и мелкими конъюнктурными соображениями. «Старики» вовсе не были лишены «деловитости», но интересы МХАТ жили в них столь настойчиво и проявлялись столь повелительно и столь душевно, что становились их второй природой. Чем дольше я живу на свете и чем дальше отхожу по времени от них, тем мне яснее и трогательнее становится их духовное и душевное величие, драгоценность их отношения к театру вообще и к МХАТ в частности и в особенности, которым следующее, наше поколение далеко не всегда дорожило и которое далеко не всегда оценивало в своих предшественниках при всей безусловной оценке их деятельности, при человеческой привязанности и любви к ним. И, конечно, порою то, что для нас решалось легко и безбоязненно, для них являлось сложной проблемой, и они с горьким удивлением наблюдали за тем, как разрешались нами те или иные театральные вопросы.

Все, что могло касаться Художественного театра, Константин Сергеевич воспринимал предельно ревност-

но. Обычно, когда он слышал, что вечером я собираюсь куда-либо на премьеру, он бывал не очень этим доволен, но в тот вечер, как правило, звонил мне по телефону. Звонил он мне, уже обзвонив всех, часу во втором. Разговор начинался с привычного: «Кхе-кхе, это Алексеев-Станиславский. Я хотел сказать вам...» Речь заходила о каких-то текущих, несущественных делах. Я отвечал, что все сделаю, и тогда Константин Сергеевич вдруг почему-то удивлялся, что я дома (это часа в два ночи!) и спрашивал, почему я не ложусь. Я отвечал, что вернулся из такого-то театра. И тут начиналось! Это была основная цель его звонка. Он предупреждал, что сейчас удобно расположится у телефона, и просил: «Расскажите подробно». Я рассказывал. Он требовал все более и более детальных описаний. Если при этом я не хвалил виденный спектакль, в ответ слышалось привычное оханье и неизбежно следовал вывод о том, что театр повсюду гибнет. Если же я хвалил,— это неизбежно воспринималось как измена Художественному театру.

В годы самых больших успехов основатели театра неизменно стремились заразить нас подлинной тревогой, возрастающей требовательностью. Немирович-Данченко советовал после удачной репетиции «полчасика насладиться достигнутым успехом» и тут же задаться вопросом, а что же в ней не удалось, не достигнуто. А Станиславский после напряженного репетиционного дня звонил кому-нибудь из нас поздно ночью уже неудовлетворенный и готовый либо продолжать репетицию по телефону, либо (ни много ни мало) вырабатывать план действий, необходимых для того, чтобы с завтрашнего дня начинать спасать гибнущий Художественный театр.

Они были, конечно, глубоко различные люди. Но зачем было каждому из них иметь рядом свой дубликат, свой двойник. Думаю, их разногласия всегда продолжали оставаться одной из важнейших движущих сил в развитии МХАТ. Они оставались соревнующимися художниками, способными разойтись в определении приемов, в технологии, спорить по репертуарным вопросам, но едиными в понимании театрального искусства. И потому очередные открытия Константина Сергеевича заставляли двигаться вперед Владимира Ивановича и наоборот. Их несхожесть, их взаимное столь естественное творческое соперничество, их открытия, порой опровергающие найденное другим,— это-то и двигало МХАТ вперед. И это же становилось поводом для многих рассказов

и сплетен, которые распространялись теми, кто не сознавал подлинного величия и самоотречения этих людей. Со временем эти сплетни не только не умолкают, но охотники настойчиво ищут им подтверждения в различных, часто интимных документах, против публикации которых их авторы — кто знает,— может быть, и восстали со всей свойственной им в таких случаях резкостью. Сколько раз, заметив на репетиции стенографистку, Владимир Иванович повторял: «Мало ли что скажешь на репетиции, а потом будут бесконечно ссылаться на мои слова. Нужно знать, почему, зачем и когда я это сказал». К тайне своих личных взаимоотношений они отнюдь не склонны были допускать кого бы то ни было — и уж особенно излишне любопытствующих современников.

Во всей глубине их многолетний роман доступен лишь очень большому художнику-психологу, который будет способен проникнуть во все оттенки этих сложнейших индивидуальностей, обаянию и силе которых трудно было не поддаться. А мутить воду вокруг них находилось немало любителей, раздувавших любое их хотя бы и случайное замечание или даже оговорку, а уж тем более несогласие. Впрочем, раздували именно мелочи, пользуясь теми особенностями характера Константина Сергеевича, о которых я уже говорил.

Мы, мое поколение, были свидетелями прекрасного периода их жизни, но это был период позднего расцвета, эпилог. Мы уже не застали те ставшие легендарными времена, когда Константин Сергеевич и Владимир Иванович вдвоем выпускали каждую постановку Художественного театра и когда нередко в программе имена режиссеров вообще не указывались,— считалось, что новый спектакль выпускает (и отвечает за него) театр в целом. В конкретной работе мы, по существу, не видели их вместе. Владимир Иванович вскоре после того, как в театр влилась молодежь, уехал, несколько сезонов мы работали только с Константином Сергеевичем. После возвращения Немировича-Данченко Станиславский заболел, и мы остались с Владимиром Ивановичем. В последующие годы они стали как бы меняться: Владимир Иванович в Москве — Константин Сергеевич за границей, Константин Сергеевич в Москве — Владимир Иванович за границей. В доверительные минуты каждый из них признавался мне, что лучшей порой в жизни Художественного театра они считают период их совместной работы, хотя и тогда ее сопровождали споры и размолвки. Наряду с

тем по мере становления их индивидуальностей им необходимо было известное освобождение друг от друга. Думаю, что в эти годы и Константин Сергеевич и Владимир Иванович уже не чувствовали больше прежней необходимости друг в друге. Они понимали, что прошлого — прекрасного прошлого — не вернуть, что их взаимный контроль лишился былой содержательности, что они должны работать без непрерывной оглядки друг на друга, что только тогда наступает подлинная раскованность. Вероятно, это было естественным, органическим завершением их сложных отношений.

Можно только удивляться тому, что они сорок лет жертвовали своим самолюбием друг для друга. Я помню, как Константин Сергеевич сдавал Владимиру Ивановичу роль Шуйского в «Царе Федоре». Играл он, честно говоря, несколько по-оперному, в кольчуге и доспехах, его исполнение приходило в столкновение с общим рисунком спектакля, и, наверное, чтобы убедительно сыграть Шуйского таким, каким увидел его в эти годы Станиславский, нужно было бы заново ставить спектакль. Владимир Иванович говорил о каких-то очень конкретных вещах («К чему вам кольчуга» и т. д.). Константин Сергеевич это молча записывал. Когда же Константин Сергеевич ушел, Владимир Иванович сказал: «А Константин Сергеевич играет Шуйского замечательно!» И так же точно, несмотря на все расхождения между ними, мы всегда в итоге слышали от Владимира Ивановича, что «Константин Сергеевич играет замечательно», а от Константина Сергеевича, что «Владимир Иванович понимает лучше». Труппа не должна была входить в их разногласия.

И тот и другой старались не выносить своих разногласий на глаза труппы, наряду с тем постоянно подчеркивая ценность и значительность другого и важность общего дела. Острота их взаимоотношений в 30-е годы значительно сглаживалась в связи с тем, что Константин Сергеевич все меньше работал в театре и все меньше возникало поводов для отдельных разногласий. Их редкая переписка оставалась тайной. Их принципиальные и частные творческие несовпадения по-прежнему тщательно раздувались административным окружением Константина Сергеевича, что не встречало поддержки в подавляющем, если не в абсолютном большинстве труппы, которая всегда мечтала о работе их обоих в театре. Во всяком случае, каждый из крупных актеров охотно и плодотворно работал с каждым из них. Со смертью Константина

Сергеевича — да уже и с усилением его болезни — проблема противопоставления Станиславского Немировичу-Данченко поддерживалась в театре лишь рядом лиц, что тем не менее отнюдь не способствовало порядку и единству в театре.

Сказывавшееся порою различное отношение внутри театра к Константину Сергеевичу и Владимиру Ивановичу далеко не всегда было справедливым и составляло предмет мучительных переживаний Немировича-Данченко. Ситуация осложнялась тем, что в 30-е годы, во время длительной болезни Константина Сергеевича, в театре отложился некий сгусток отношения к Станиславскому, некий итог его деятельности, очищенный от ежедневного быта, неизбежных закулисных дрязг, обид и актерских недовольств, часто заслонявших для многих в прежние годы творческое лицо Константина Сергеевича и мешавших воспринимать его во всей его силе, а Владимиру Ивановичу и в 30-е годы приходилось зачастую по-прежнему иметь дело со всем этим.

Что касается положения Владимира Ивановича в 1928 году, после возвращения из Америки, то оно было довольно трудным. Перед своим отъездом, три года назад, он был фактически единоличным директором театра, а Станиславский лишь начинал ориентироваться в художественной и общественной жизни Москвы. Теперь же Владимир Иванович вернулся в театр, три сезона просуществовавший под управлением Станиславского. Как всегда, Владимир Иванович нащупывал свои позиции очень тактично и очень сдержанно, критически присматривался к тому, что было сделано в его отсутствие.

Что касается меня, то с приездом Владимира Ивановича я сначала почувствовал себя несколько ущемленным, встретив в его лице фигуру, в литературных делах гораздо более решительную, властную, лишенную тех колебаний, которые были свойственны Станиславскому. Советоваться с Константином Сергеевичем, с которым прошли три предыдущих сезона, стало затруднительнее. Всегда определявший репертуарную линию Художественного театра, Владимир Иванович вновь погружался во все тонкости литературной сферы, и ему важно было самому понять смысл происходившего в литературной жизни страны. На некоторое время я заскучал. Но контакт с Владимиром Ивановичем установился довольно быст-

ро, хотя при нем я работал под гораздо большим контролем, чем при Константине Сергеевиче.

Приближавшееся 30-летие театра Константин Сергеевич, как и все «старики», воспринимал повышенно и тревожно, бросая взгляд на пройденный великолепный путь. Было ясно, что на торжественном собрании предстоит выступать обоим руководителям. Константин Сергеевич и Владимир Иванович попросили меня участвовать в определении тематики и текста их будущих выступлений. Я совершенно изнурился, бегая из верхнего кабинета Константина Сергеевича в нижний кабинет Владимира Ивановича. Мы несколько раз собирались втроем, но так и не могли прийти ни к какому окончательному решению, пока Владимир Иванович не предложил взять на себя проблему молодежи, которую он считал главнейшей,— он ведь и был инициатором происшедшей в театре реорганизации. На долю Константина Сергеевича падал, так сказать, творческий отчет и общие вопросы. В конце концов я убедил Владимира Ивановича, что ему моя шпаргалка не нужна. Он был этим, как мне показалось, одновременно и польщен и раздосадован, но было постановлено, что он импровизирует, а Константин Сергеевич выступает по конспекту. Когда текст речи Константина Сергеевича после нескольких наших с ним встреч был готов и вроде вполне его удовлетворил, он неожиданно завершил нашу последнюю беседу предложением прорепетировать его будущее выступление. Репетировал он свою речь, как роль,— деля ее на куски, тщательно выделяя основную мысль, намечая характер выхода, манеру общения со зрительным залом. Наконец после нескольких таких повторений он удовлетворенно хмыкнул: «Ну-с, теперь можно выступать!»

Настал день юбилея. Так же как навсегда я запомнил юбилей Ермоловой, так я помню и этот грандиозный юбилей Художественного театра. За каждым из юбиляров были отряжены молодые представители труппы. Мне вместе со Степановой было поручено ехать за Константином Сергеевичем и Марией Петровной. Константин Сергеевич волновался с самого утра. Мы явились в Леонтьевский в точно назначенный час, но Константин Сергеевич и Мария Петровна беспокойно и нетерпеливо ждали уже нас в вестибюле. Константин Сергеевич был одет в свою длиннющую шубу и свой обычный головной убор, очертаниями напоминавший шлем. Они были огорошены встречей, устроенной им труппой, тесной толпой

заполнившей двор МХАТ. При дрожащем пламени факелов, под оглушительный рев приветствий они вступили в здание своего театра. Константина Сергеевича сопровождала Степанова, я — Лилину. Мы с ней шли впереди, и она, растроганная, лукавым шепотом повторяла мне: «Не идите так быстро, дайте насладиться!» Волнение Константина Сергеевича все увеличивалось.

Анатолий Васильевич Луначарский, которому предстояло сказать основную речь, запаздывал, и задержался он не менее чем часа на полтора. Когда наконец раскрылся занавес, то на сцене обнаружился полагающийся в таких случаях торжественный президиум, но «стариков»-юбиляров среди расположенной амфитеатром труппы не было. После того как затихли аплодисменты, П. С. Коган сказал: «Пригласите, пожалуйста, юбиляров». И на сцену сверху вниз по широкой красивой лестнице стали спускаться юбиляры: сперва те, кто помоложе, затем самые старшие. Прошли Коренева, Шевченко, появились Ольга Леонардовна, Качалов, Леонидов, Москвин и в конце концов, замыкая шествие, Владимир Иванович и Константин Сергеевич. Весь этот выход был очень эффектен.

После приветствий должна была идти речь Константина Сергеевича. Я ждал ее как создание своих рук. Он говорил прекрасно, но совсем не то, что мы составляли, и не так, как мы репетировали. Он отбросил все нарепетированное и выступал раскованно, от себя, начав с благодарности всем помогавшим строительству МХАТ, и приглашая почтить их память — в том числе и память Саввы Морозова — вставанием. Он говорил душевно, искренно, почувствовав, как он потом мне сказал, невозможность в столь важный для него вечер произносить заранее приготовленные и вдобавок им от волнения забытые слова. Владимир Иванович говорил в своей речи о молодежи, которой предстоит унаследовать сделанное старшими, а потом сказал: «Вот теперь мы братание устроим!» «Старики» где-то там топтались среди рядов молодежи, но эффект был чрезвычайный. После очень удачного, торжественного и радостного заседания был банкет, опять шутя выясняли, кто отец и кто мать Художественного театра, сохранялась та же светлая атмосфера праздника.

Еще более волнующим для Константина Сергеевича было выступление на втором юбилейном вечере теперь уже в качестве актера — через день был сборный спектакль, которым МХАТ как бы благодарил всех участни-

ков заседания. «Старики» играли свои лучшие роли: Москвин вновь появился в Федоре и Мочалке, Качалов в Гамлете, но никто из молодежи не знал такого Леонидова, каким увидели его в этот вечер,— он играл сцену в Мокром так, как играл в свои лучшие времена (тогда-то и утвердилась мысль о необходимости возобновления «Карамазовых», но результат разочаровал — два «вечера» были насильственно втиснуты в один, точно выверенная композиция нарушилась, сцены нагромождались одна на другую). А затем начался первый акт «Трех сестер», который, забывая возраст, прелестно, совершенно обольстительно по неподдельной внутренней молодости играли первым составом — Станиславский, Книппер, Лилина, Качалов, Лужский, Леонидов. Зал гремел от аплодисментов, зрелище было потрясающее.

Но тут вдруг немного задержали антракт перед сценой «На колокольне» из «Бронепоезда», пронесся слух, что у Константина Сергеевича сердечный приступ. Я бросился за кулисы и увидел его уже облаченным в его колоссальную шубу-хламиду. Он выходил из театра, поддерживаемый актерами, смертельно бледный, с внезапно осунувшимся лицом. И было страшное, трагическое противоречие между этим уходом из здания театра (никто еще не мог предвидеть, что разлука с Константином Сергеевичем продлится более трех лет) и тем поэтически великолепным Вершининым, которым он был в этот роковой вечер, или тем хозяином театра, который радушно и величественно приветствовал гостей на торжественном заседании и банкете. За кулисами царила паника, а на сцене еще продолжался юбилейный спектакль. Так началась болезнь Станиславского, которая не позволила ему больше появляться на сцене. Вскоре для лечения он на долгое время должен был уехать за границу.

С болезнью, а затем отъездом Константина Сергеевича вся полнота власти, естественно, перешла к Владимиру Ивановичу.

Владимир Иванович был одним из самых неожиданных людей, которых я встречал. Его оригинальная, своеобразная личность до сих пор не получила нужной разгадки, а ряд его принципиальных творческих позиций все еще остается в тени. Внутренне он совсем не отвечал своей репутации сдержанного, рационалистического человека. За его сдержанностью бушевали страсти, достигавшие колоссального напряжения,— и его честолюбие (хотя он-то считал беспредельно честолюбивым Констан-

тина Сергеевича), и с поразительной силой охватывавшие его увлечения, и овладевавший им карточный азарт. Да и судя по рассказам «стариков» МХАТ и людей, близких Владимиру Ивановичу по возрасту, он прожил жизнь страстную и очень интенсивную. Но он умел все подавлять в себе, и создавалось впечатление полной продуманности каждого слова и любого решения, возникал безупречный стиль поведения. И он точно так же умел покорять своим обаянием и обходительностью, как Константин Сергеевич. Человек сильных страстей, умело владевший собой, он иногда — очень редко — однако не мог победить своих вспышек и выходил из себя, но немедленно в краткой записке просил извинения — и обычно уже к возвращению домой обиженного ожидало письмецо Владимира Ивановича.

Самые различные полосы жизненных переживаний были ему близки и очень доступны. Он обладал отличным юмором, любил веселые рассказы, анекдоты, но был в этом очень разборчив и требователен. Он годами поддерживал традицию отмечать день своего рождения всей семьей в цирке, получал истинное удовольствие от cloun'ов (он произносил это слово с английским акцентом) и ценил их искусство. В последние годы жизни он любил широкую встречу Нового года (преимущественно в Доме актера), где бывали богато представлены и мхатовские «старики» и молодежь, преимущественно Музыкального театра. На тесной старой квартире он любил устраивать приемы — опять-таки большей частью молодежи Музыкального театра,— тщательно и задолго готовясь к ним, так сказать, режиссируя их, заранее распределяя места в расчете на удачное, гарантирующее веселье соседство. Он мечтал, чтобы в его новой квартире — обращенной теперь в музей — был особый зал, в котором каждый месяц начинался бы «днем открытых дверей», и только перемена семейных обстоятельств (женитьба сына) помешала осуществлению этого давно выношенного плана.

Болезнь и смерть Екатерины Николаевны в 1938 году он переживал очень тяжело. Разговоры по телефону по этому поводу он моментально прекращал, бросал трубку. Ночь, когда ее тело стояло в театре, он провел в своем директорском кабинете и долго не выходил из него в утро похорон. Меня послали на разведку. Он появился подтянутый, строгий, внешне спокойный, сделал несколько шагов, и в это время раздались первые звуки похорон-

ного марша; он схватился за голову, как-то страшно не завопил, а взвыл, и побежал обратно в кабинет. Через несколько минут он появился вновь, взяв себя в руки, такой же сосредоточенный и внешне спокойный.

Могущественный режиссер, художник смелых предвидений, необычайной зоркости и проникновения, человек неподдельного душевного такта, огромной настойчивости в поисках союзников и неизменной внимательности к каждому члену коллектива театра, он не был баловнем судьбы, как Станиславский. Был свой драматизм в том, как складывалась его творческая жизнь. Он обладал незаурядным актерским дарованием, но не разрешил себе актерской карьеры, будучи уверен, что небольшой рост не позволит ему играть те роли, на которые он потенциально имел право. Он стал хорошим беллетристом, но сознавал, что он не Золя и не Чехов. Сделавшись хорошим драматургом, он, как никто, понимал дистанцию, отделявшую его пьесы от пьес Чехова. Уже тогда ему неизменно было присуще понимание тех творческих задач, решения которых ему не удалось достигнуть. Отсюда его уход в театральную педагогику, позволившую ему обнаружить в себе строителя театра, и, по существу, в строительстве Художественного театра он играл первую скрипку. Выразительным контрастом этим настойчивым поискам Владимира Ивановича может служить то, что Станиславский с того и начал, что всегда и во всем был первым,— и в своем Алексеевском кружке, и в Обществе искусства и литературы, и в Художественном театре, и настолько привык быть первым, что если случалось иногда иначе, то это ставило его в тупик, удивляло, как ребенка. Правда, Константин Сергеевич всегда хранил в себе глубокую память о самой большой своей жертве, которую он должен был принести Художественному театру, сосредоточившись на режиссуре и уступив актерское первенство Качалову. Была незаживающая боль в том, с какой горечью — но очень редко — он говорил: «Не оценивают того, что я отказался от актерства, которое мне гораздо дороже, чем режиссура».

Может быть, в этих искренних словах Станиславского заключалось невольное преувеличение. Режиссура доставляла ему ни с чем не сравнимую творческую радость, и пробуждавшаяся в нем в процессе репетиций импровизационная свобода оставляла впечатление феерическое. Любую из своих мизансцен он мог в такие часы заменить на не менее выразительную противоположную, от любо-

го своего совета мог отказаться и увлечь всех, развивая противоположный ход мысли. Я ужасно любил наблюдать его в работе над макетом — он обязательно что-то переставлял по-своему, фантазия его разгоралась, он уже изобретал мизансцены. Но если с ним сразу соглашались, он тут же спрашивал: «А если попробовать наоборот?» Иногда такие повороты мысли оказывались катастрофическими, и тогда он, перебрав все возможности и убедившись в том, что перестало получаться что бы то ни было, говорил: «Начнем сначала». «Сначала» было его любимым словом. Он мог одобрить показ подготовленного кем-либо из режиссеров спектакля и на вопрос: «Можно выпускать?» ответить: «Да! Завтра!» А назавтра вам предстояло услышать: «Ну-с, начнем сначала!» И все начиналось сначала года на полтора. Нередко он мог сосредоточиться на каком-либо проходном моменте, и репетиция застопоривалась. Актеры нередко изобретали специальные приспособления, чтобы на них не остановился взыскательный взгляд репетирующего Станиславского. Добронравов, когда Станиславский обращался к нему, сразу выпаливал: «Понял, понял! Давайте еще раз!» А Москвин говорил наоборот: «Нет, я не согласен». Он был единственным, кто на репетиции мог спорить со Станиславским. Тарханов признавался, что он просто-напросто обмирает, когда во время репетиции на нем задерживается глаз Станиславского, и уже ничего не может в этих случаях делать на сцене. А Станиславский не забывал, что Тарханов пришел из провинции, и тут начиналось... На одной из репетиций «Продавцов славы» Лужскому предстояло произнести незамысловатую реплику: «Вот портрет».

— Я не понимаю, что вы говорите,— обратился к нему Станиславский.

— Вот портрет... Вот портрет...

— Что, что? — спрашивает Станиславский.— Почему такая пауза?

— *Вот* портрет!

— Но почему ударение на вот?

— Вот *портрет*.

— А почему ударение на портрете? Павел Александрович, как было бы вернее с литературной точки зрения? — обращается Станиславский ко мне, обязанному в те годы присутствовать на каждой репетиции, чтобы судить «с литературной точки зрения».

Виртуозный мастер комедии, Лужский предлагал ва-

риантов пятнадцать этого проходного момента, Станиславский отвергал каждый из них, доказывая его неубедительность.

До столь же непредвиденно огромных размеров могла разрастись для Константина Сергеевича любая деталь в его собственной актерской работе. Всегда вспоминаю эпизод, связанный с возобновлением «Вишневого сада». Я был против этого возобновления, считая, что спектакль давно находится не в лучшем его состоянии и не может зажить новой жизнью. Станиславский счел мои слова несправедливыми и сказал: «Будем возобновлять, но после спектакля приходите и скажите мне свое мнение». После возобновления спектакль приобрел непререкаемую заразительность и свежесть. Я должен был сказать Станиславскому: «Вы победили, это замечательный спектакль».

— Ну а я? — спросил он.

— И вы замечательно играете.

— А что больше всего вам понравилось?

— Сцена с анчоусами, когда Гаев приезжает с торгов.

На это Станиславский ответил:

— Ничего нет особенного. Я просто опускаю мускулы лица, вот и все. Посмотрите в следующий раз, а потом зайдите и скажите мне.

На следующем спектакле Станиславский вышел в третьем акте — и это было ужасно! Сцена была испорчена грубым подчеркиванием приема, который первоначально был почти неуловим. После спектакля я к нему не зашел и старался на глаза не попадаться. Звонит секретарша Станиславского, удивляется моему исчезновению, приглашает. Случайно наталкиваюсь на Константина Сергеевича, стою ни жив ни мертв, не знаю, что говорить.

— Ну как сцена с анчоусами? — спрашивает он с затаенным торжеством, но и с каким-то недоверием.

— Не понравилась...

— Хм, ох, хм! Значит, наиграл!

Станиславский неудержимо фантазировал, и самые невероятные образные заключения были для него очень характерны. Нередко они могли приобрести в его глазах беспрекословную убедительность и важность и порою затрудняли общение с ним. Владимир Иванович любил

рассказывать о репетиции, на которой он пытался доказать Станиславскому, что движение луны сделано на сцене так, как оно невозможно в природе, и услыхал обескураживающий ответ: «У нас в Любимовке луна восходит именно так!» Репетируя четвертый акт «Женитьбы Фигаро» и стремясь охарактеризовать чистоту, царящую в парке Альмавивы, Константин Сергеевич в качестве примера мог сослаться на порядок, в котором содержалось имение его бабушки. Н. Е. Эфрос, много лет друживший с Константином Сергеевичем, часто иронически вспоминал, что как-то в начале гражданской войны Станиславский сказал ему: «Вы знаете, на Сухаревке продают детей!» А когда услышавшая эту реплику Мария Петровна воскликнула: «Костя, что ты говоришь!» — он отпарировал, веско напомнив ей: «Мы же вместе с тобой покупали!»

В отличие от Константина Сергеевича Владимир Иванович всегда шел к непререкаемой ясности оценок и с абсолютной точностью знал место каждой детали в общей концепции целого. Он безошибочно чувствовал, когда настанет момент сказать: «Теперь надо выпускать спектакль». При этом все возможности театра и все его ресурсы оказывались взвешены и учтены с исчерпывающей полнотой и строгостью. Это было необходимейшее для руководителя театра и редчайшее умение охватить все составные компоненты в целом, в их движении и росте, знать их потенциал, который обнаружится завтра.

У Владимира Ивановича не было тех вихрей изобретательности, которыми в какие-то моменты всех и все подчинял Константин Сергеевич. Для Владимира Ивановича все начиналось с точности узловых мизансцен. Вернее, все кончалось этой точностью, сводилось к ней. В его режиссуре много диктовалось его потенциальным актерским дарованием. До конца его дней оно с обжигающей силой вспыхивало порою в его режиссерских показах. Как он показывал Алеко в момент убийства Земфиры, смерть Виолетты в «Травиате»! Работая с актером, он долго примеривался, проверял, искал физическое самочувствие персонажа, про себя молча проигрывал всю внутреннюю линию и потом предлагал мизансцену, благодаря которой происходящее становилось очевидным без слов, а сценический рисунок настолько отвечал сущности образа и смыслу событий, что рождалось то чувство, которое сопутствует чтению классической прозы: «А как же иначе? Так и должно быть! О чем тут было голову ло-

мать?» Той же ясной точности он искал в работе над макетом. Обычно он спрашивал художника и режиссера: «А что вы этим хотите сказать?.. А почему выход оттуда?» И после ряда подобных вопросов они соглашались с его категорическим выводом: «Это совершенно не то!» Наметив общее направление работы, он любил оставить участников спектакля наедине с теми задачами, к решению которых вел, и уходил на неделю-две, сказав: «Теперь закрепляйте его». Ему было важно увидеть дальнейший ход их самостоятельной мысли. Известно, что, не зная первоначально постановочной части, Владимир Иванович в какой-то период жизни Художественного театра на долгое время всецело погрузился в конкретное изучение ее тайн, и впоследствии уже никто не мог убедить его в том, что те или иные из его требований практически невыполнимы,— он настойчиво и спокойно предлагал продолжать поиски.

Он обладал умением заставить собеседника думать о том, что остается слабым даже в самых выдающихся театральных явлениях. Он мог точно говорить о закономерности данной удачи, о том, что именно получилось безусловно хорошо, но потом оказывалось, что тот-то играет плохо, тот — слаб, там-то явная неточность и т. д. А затем он умел снова с настоящей убедительностью сказать: «По-моему, это удалось». И уже знал, что ему будут возражать, а в ответ на такие возражения предстояло услышать: «Нет, почему же? Очень хорошо. Это толково». И вновь собеседник с неизбежностью продолжал говорить о недостатках, о тех моментах, которые сделаны грубовато, или что-нибудь в этом духе — к этому вел сам предложенный аналитический тон беседы. А Владимир Иванович после нескольких таких вариаций, в результате которых спектакль оказывался разобранным исчерпывающе, заключал разговор: «Нет, все-таки вы недооцениваете. Это совсем не плохо».

Его звали — «великий кунктатор». Когда возникали неразрешимые сложности, такие неизбежные в театральной повседневности, все в театре спрашивали: «А что сказал великий кунктатор?» Он любил знать все, что совершалось вокруг, и при любом затруднении неизменно держал такую линию: «Почему это? Почему то?» И искал, и находил возможность направить события в нужное русло. Это и создавало ощущение как бы атмосферы кунктаторства. Иногда он приходил к решениям, которые всеми воспринимались как совершенно невероят-

ные. И тогда обязательно говорил, что именно за такие решения ему в Художественном театре платили и платят деньги. Владимир Иванович умел и любил убеждать безоговорочно. Константин Сергеевич же порою мог сказать об актере, у которого возникало неразумное намерение покинуть МХАТ: «Вы с ним не так говорите. Его припугнуть надо! Вы попугайте его, скажите, что Константин Сергеевич согласен его отпустить, что он и сам давно присматривается к такому-то актеру и намерен пригласить его в Художественный театр». В большинстве случаев этот прием действовал безотказно, и взбунтовавшийся актер, еще немного поворчав, свое заявление прятал до новых вспышек и новых обид. А Константин Сергеевич торжествовал, хитро улыбаясь победе своей «дипломатии». Мне однажды Лужский тоже так и сказал: «Константин Сергеевич велел вас припугнуть». В других случаях он вел суровые, обескураживающие беседы, суля потенциальному беглецу творческую смерть в случае ухода и творческий расцвет — при условии полной отдачи себя искусству — в стенах МХАТ. Если Владимир Иванович настолько умел владеть собой, что на репетиции было трудно разгадать его сегодняшнее самочувствие, то настроение, с которым приезжал в театр Станиславский — его улыбчивость или замкнутость — становилось сразу известным, за ним в театре следили, и я подозреваю, что он пользовался этим как своего рода педагогическим приемом, подготавливая актеров к работе.

После отъезда Константина Сергеевича в 1928 году за границу на лечение Владимир Иванович, по существу, повел театр по несколько иному руслу, чем Константин Сергеевич. В частности, гораздо больше, чем Станиславского, его занимали в это время проблемы формы. В этом плане он ставил и вопрос о современной драматургии. Тогда и возникла «Блокада», один из спектаклей, подобно «Унтиловску», недооцененных и внутри и вне Художественного театра. В логике тех же поисков Владимира Ивановича возник и прославленный спектакль «Воскресение», неожиданный для МХАТ по своей формальной новизне.

Именно тогда сложился все более крепнувший впоследствии союз Владимира Ивановича с В. В. Дмитриевым. Человек очень иронический, с неожиданными поворотами мыслей, Дмитриев совпадал с Владимиром Ивановичем в чем-то чрезвычайно существенном. Опыт МХАТ Дмитриев воспринимал с колоссальным уважением и лю-

бил повторять, что в этом странном театре трудно выдумать что-либо новое — с каким предложением ни придешь к Владимиру Ивановичу или Константину Сергеевичу, всегда оказывается, что они уже это когда-то испробовали. Думаю, что Станиславский чувствовал себя с Дмитриевым как-то неуютно: собственно, ни одной работы они вместе и не сделали, хотя первые варианты сценического решения «Мертвых душ» были у Дмитриева очень интересны. Владимир Иванович, напротив, не раз говорил, что на афишах «Воскресения», «Врагов», «Катерины Измайловой», «Анны Карениной» или «Трех сестер» неверно писать: «режиссер — Немирович-Данченко, художник — Дмитриев», а надо — «постановка Немировича-Данченко и Дмитриева». Стоит представить себе, что в последнем акте «Трех сестер» нет березовой аллеи, которую Дмитриев придумал вопреки Чехову, нет того далеко уходящего пространства, как режиссерский замысел спектакля сразу тускнеет.

Но это, собственно, происходило уже в то время, когда определился новый этап в жизни Художественного театра и отошли в прошлое те волнения в его внутреннем существовании и те споры вокруг направления, олицетворяемого Художественным театром, которыми были отмечены конец 20-х — начало 30-х годов.

Сам характер выступлений против МХАТ менялся год от года. В 1925 году главной была тема одиночества «стариков» Художественного театра. После вводов молодежи в спектакли старого репертуара в театральных кругах стоял стон о бессилии новичков, действительно, резко проигрывавших рядом со Станиславским или Москвиным, в тех же спектаклях представших в своих лучших ролях. Та же тема возникла и в связи с «Горячим сердцем», где лишь Хмелев — Силан выдерживал неизбежное сопоставление с Москвиным — Хлыновым и Тархановым — Градобоевым.

Совершенно иной тон получили бои вокруг «Дней Турбиных». Бури негодования вызвало уже одно появление погон на сцене, и именно тогда А. Безыменский написал свое Открытое письмо, обвиняя Художественный театр в защите тех самых белогвардейцев, которые убили его брата. Сейчас это может показаться наивным, тогда же принимало характер очень темпераментный, доходило до острейшего накала.

Обвинения, которые предъявлялись Художественному театру в конце 20-х годов, были как будто проверкой тех принципов, которые выразились в постановке «Бронепоезда 14-69». Последовавшие за ним «Растратчики», «Унтиловск», задуманные до стремительно выпущенного «Бронепоезда», вызвали резкий отпор и оживленные дискуссии. Снова возникли обвинения в аполитичности, упадочничестве, интеллигентском прекраснодушии, идеализме и т. п. «Бронепоезд» оценивался как случайность, а применительно к Художественному театру говорили о надвигающейся гибели, распаде, «театральных сумерках» — именно так называлась книжка статей В. А. Павлова о МХАТ.

Особенно ожесточенным нападкам подвергалась система Станиславского — о ней судили тогда преимущественно по очень слабой книге Смышляева или по книге М. Чехова «Путь актера», которая много давала для понимания творческой психологии Михаила Чехова, но не могла быть источником для суждения о «системе». Обвинения Станиславского в идеализме и всех смертных грехах резко усилились в связи с выходом в свет «Моей жизни в искусстве» — ему приписывали бог знает что, припоминали и его происхождение, и бывшее фабрикантство, ругали всеми ругательными словами, и никто не мог бы предполагать, что через какие-то годы система Станиславского получит всеобщее признание. Положение осложнялось тем, что Станиславский был в области полемики и дискуссии в значительной степени всегда беспомощен. Несмотря на постоянную поддержку руководящих органов, он ощущал полное бессилие и беспомощность, когда необходимо было давать мгновенный отпор множеству появлявшихся статей и главным образом бесчисленным нападкам в устных выступлениях на всевозможных диспутах, собраниях и совещаниях.

Когда же театр поставил «Блокаду», вторую пьесу Вс. Иванова, повсюду слышалось, что надежды, связанные с «Бронепоездом», не имели никаких оснований, что театром руководит интерес к «тайному тайных», тяготение к прошлому, замкнутость в каком-то «уединенном сознании» и т. д. Этому был посвящен развернутый теоретический доклад П. И. Новицкого в Коммунистической академии, в котором он подробно «разоблачал» идеалистическую порочность метода и миросозерцания Художественного театра. На этом совещании мне пришлось несколько раз брать слово для ответа ему, но отнюдь

не удалось переубедить его ни в одной из его точек зрения.

Все это создавало вокруг Художественного театра очень напряженную атмосферу. Театр сознавал необходимость более тесных связей с рабочей аудиторией и с новой общественностью. Неоднократно предпринимались попытки создания вокруг театра художественных советов, получавших самые разные наименования. В их деятельности было много безусловно полезного, но и много наивного. Помню, во время обсуждения репертуарных планов представитель Красной Армии горячо поддерживал возобновление «Юлия Цезаря» как «армейской пьесы». Длительные дискуссии в этих советах в 1929—1930 годах шли по поводу сохранения в репертуаре чеховских пьес, в частности «Вишневого сада». Резкий отпор Художественно-политического совета вызвала поставленная в 1930 году «Реклама». Спектакль звучал безусловно сатирически, но совет отказывался принять его, и мы, уже не зная, как защищаться, считали дело проигранным. И. М. Раевский в годы нашей долгой дружбы любил рассказывать и в конце концов убедил в этом и меня, будто в последнюю минуту заседания меня осенило и я сказал: «Как же можно так относиться к этому спектаклю? Ведь это же разоблачение того суда, который осудил Сакко и Ванцетти!» Этот довод оказался непреложным, и «Реклама» вошла в репертуар Художественного театра. (Кстати, в связи с «Рекламой» всегда вспоминается преображение, совершившееся тогда с Ольгой Николаевной Андровской. Она к тому времени уже знаменито — вызывая сравнения с Грановской — играла в «Женитьбе Фигаро» Сюзанну, но была очень застенчива, совершенно незаметна, ходила в немыслимых салопах, казалась какой-то замызганной тихоней. И однажды на репетиции «Рекламы» появляется прелестная, восхитительно, по моде одетая, элегантная красавица. Оказывается — это Андровская, решившая, что, играя в американской пьесе, она должна стать рафинированной женщиной.)

Накал страстей вокруг Художественного театра все разгорался и разгорался. Наконец, в начале 1931 года состоялось знаменитое совещание РАПП, на котором представителям всех театральных течений предстояло изложить свою творческую и идеологическую платформу. Оно происходило в небольшом зале на улице Воровского. Основные доклады делали Киршон и Афиногенов. От

Художественного театра должен был выступать Станиславский. Но он как раз в эти дни заболел, выступать не мог. Киршон звонил по телефону, обвинял Станиславского в трусости, в том, что тот боится выступать. Пришлось выступать мне и доказывать вещи, которые, казалось бы, всем очевидны: что система основана на единстве физического и психического начал, что сущность спектакля вытекает из всей его целостности, а не сводится к отдельным заявлениям героев, и т. д.

В пору этой непрекращающейся полемики перед Художественным театром совершенно естественно возник вопрос о том, чтобы, не изменяя своим творческим взглядам и своей художественной природе, точно и определенно высказать свои идеологические позиции. МХАТ никогда не считал себя органом какой-либо литературной группировки, он не мог стать ни органом «попутчиков», ни органом РАПП. Но в то же время была очевидной необходимость не открещиваться от писателей, входивших в РАПП, а дать им доступ на сцену театра, опровергая конкретно те обвинения против МХАТ, которые они выдвигали. В этой обстановке и возникли на сцене МХАТ «Страх» Афиногенова и «Хлеб» Киршона.

После успеха «Страха» нам казалось, что заключен настоящий творческий союз Художественного театра с наиболее левым политическим течением в литературе, что достигнуто подлинное соединение лирики с ясной идеологической направленностью. Мне кажется, что на Афиногенова сильно повлияло то, что его следующая пьеса, «Ложь», не пошла в Художественном театре. Написанную им затем пьесу «Портрет» сначала решили ставить и МХАТ и МХАТ 2-й. Потом начались колебания; пьеса действительно была слабее и «Страха» и «Лжи». Постепенно оба театра от нее отказались. Афиногенов писал Станиславскому и Немировичу-Данченко. Он тогда не раз говорил: «Зачем мы пишем пьесы в расчете на вечность? Драматург должен писать по пьесе в год, а потом разберутся, вечны они или нет». В случае с «Портретом» я занимал такую позицию: пусть он написал слабую пьесу, поставим ее, ничего страшного не случится. Но Константин Сергеевич на такую сомнительную позицию не встал и от «Портрета» отказался. Творческие отношения Афиногенова и МХАТ порвались. Потерю Афиногенова для Художественного театра я до сих пор воспринимаю с горечью. Думаю, что он мог бы сделать гораздо больше, если бы не так тревожно сложилась его судьба.

В отличие от Киршона Афиногенов чувствовал себя среди рапповских идей неуверенно и неубежденно, как-то сам себя убеждал. Он не был теоретиком, хотя написал книжку «Творческий метод театра», довольно невнятную в своих построениях. Мне кажется, в этом смысле он в чем-то наступал на горло собственной песне.

«Хлеб» Киршона был поставлен в МХАТ в некотором полемическом задоре, в стремлении доказать, что «система» применима к драме подобного направления и что в ней, не отказываясь от «системы», мы так же великолепно, как в «Страхе», и в полном согласии с теориями РАПП вскроем классовую сущность персонажей. Нужно сказать, что именно этот полемический задор молодой труппы МХАТ сыграл решающую роль в том, что пьеса одного из лидеров РАПП, наиболее последовательно оспаривающего творческий метод МХАТ, оказалась на нашей сцене. Театр и молодой драматург явно полемизировали друг с другом.

Киршон утверждал, что МХАТ, во-первых, намеренно обходит политические вопросы, а во-вторых, самый его творческий метод бессилен раскрыть остроту конфликтов современности. Театру было необходимо на практике доказать беспочвенность подобных обвинений. Пожалуй, наиболее агрессивно настроенный среди деятелей РАПП Киршон верил в ее позиции безоговорочно и полагал, что иных путей, кроме рапповских, у театра и литературы нет и быть не может. Крепкий, сильный, с переливающейся через край жаждой жить и бороться, он был упорен, последователен и производил увлекательное впечатление своей молодой, горячей непримиримостью. При этом он был человеком воли и расчета, властным и часто самоуверенным, несомненно верившим и в свой талант и в свой авторитет.

Помню, Немирович-Данченко, делясь впечатлениями о своем знакомстве с Киршоном на премьере его пьесы «Рельсы гудят» в Театре имени МГСПС, подчеркивал его симпатичную юность. Для меня было неожиданностью, когда Владимир Иванович сказал: «Я познакомился с очень приятным драматургом. Это такой симпатичный пупс-Киршон». Я ответил: «Все что угодно, только не пупс. Согласен, что он симпатичен, но под пупса Киршон никак не подходит». Мы с Киршоном никак не могли переступить границы вежливых официальных взаимоотношений. Для меня оставалась непонятной его дружба с Горьким. Помню, как удивило меня, что в очень трудный

для Горького период после смерти сына, которая была для него очень тяжелым ударом, Алексей Максимович в первом часу ночи приехал на банкет, устроенный Киршоном после «Чудесного сплава».

Когда МХАТ предложил Киршону войти с театром в контакт, тот познакомил театр с «Городом ветров» — пьесой, которую он писал по договоренности с Театром имени МГСПС. Знакомство с новой пьесой укрепило решение МХАТ. Анатолий Васильевич Луначарский, ярый защитник пьесы, рекомендовал нам «Город ветров» к одновременной постановке с Театром имени МГСПС, на что МХАТ, однако, не пошел, предпочитая получить от Киршона новую пьесу. (Несколько позднее на тему «Города ветров» Немирович-Данченко поставил в Музыкальном театре оперу Льва Книппера «Северный ветер».) Это был период расцвета Киршона, когда его драматургия ставила крупные вопросы, когда он мечтал об обобщающих образах и когда отпугивающие ранее МХАТ рационализм и схематизм отступали перед его все возрастающим драматургическим темпераментом и политической страстностью. Казалось, что эти черты помогут Художественному театру найти путь для сближения с ним. И уже после начала работы над «Страхом» театр поставил «Хлеб».

Пьеса Киршона вызвала двойственное отношение внутри и вне театра. Вокруг нее бурлили страсти. Пьеса давала немало поводов для спора.

Во всем противоположный Афиногенову, Киршон владел, скорее, каким-то знанием сцены, а не ее органическим ощущением. Я полагаю вообще, что Киршон, подчиненный своим рационалистическим воззрениям, глушил в себе несомненную лирику, которая была намного ценнее его рационалистических построений. В чем-то его мышление оставалось механичным: он был уверен, что, создав папку-досье на каждого из действующих лиц пьесы, собрав в ней его анкету, биографию, взаимоотношения с другими лицами, он в результате легко создаст образ живого человека. В этом смысле, мне кажется, Киршон не идейно, а творчески был противопоказан Художественному театру, и, видимо, в сущности, Художественному театру было не по пути с Киршоном.

Но если можно было спорить о достоинствах и недостатках пьесы, то нельзя было не признать, что никогда прежде в Художественном театре с такой определенностью не ставилось центральной задачей спектакля рас-

крытие классовой борьбы и создание на сцене образа большевика — строителя современной жизни. До «Хлеба» на Добронравова смотрели преимущественно как на яркого характерного актера. В «Хлебе» он нашел для себя и открыл в Киршоне как драматурге черты неожиданные, и образ Михайлова вошел в историю советского театра как одно из самых сильных сценических воплощений образа большевика. Михайлову автор отдал самые свои искренние чувства и наполнил его образ большим внутренним волнением. Этим в полной мере и с явным удовольствием воспользовался Добронравов, хотя преодоление рационализма Киршона давалось ему ценой огромных усилий. С такой же силой играл Кедров Квасова, очерченного крепко, с определенно раскрывающейся философией кулака. И Кедров, и Добронравов, и режиссер спектакля Судаков были яростными защитниками этой пьесы и ее значения в жизни Художественного театра.

Противником пьесы был Хмелев. Его возражения в значительной степени диктовались неприятием прямолинейной роли Раевского. Хмелев всегда стремился к сложным образам, между тем роль, которую он получил в «Хлебе», была написана надуманно и сухо. Думаю, что по свойству своего дарования Киршон мог убедительно писать образы с ясным сквозным действием, но был лишен способности создавать образы противоречивые, которые в его пьесах играть действительно трудно. Хмелев с самого начала говорил, что играть «Хлеб» невозможно, что образ Раевского явно неубедителен, выступил против пьесы в печати, но, подчиняясь дисциплине, хотя и не находя для себя опоры в материале, продолжал ее играть.

«Хлеб» имел большой успех. Правда, доказать плодотворность наших позиций нам не удалось: вожди РАПП заявили, что спектакль победил вопреки «системе» и только потому, что хорош Киршон. И в этом смысле дискуссии продолжались все с новой силой. Вот тут-то и возник очень острый вопрос, который переводил взаимоотношения с РАПП из плоскости творческой в плоскость организационную. В это время РАПП хотела создать свой театр, чтобы проводить в жизнь свои теоретические воззрения. Киршон полагал, что творческий метод МХАТ должен быть взят на вооружение и использован в строительстве социалистического театра, но что руководители МХАТ не могут этого сделать в полной мере и что работа театра нуждается в гораздо более ко-

ренном творческом и организационном пересмотре, что метод МХАТ, подобно гегелевскому методу, должен быть поставлен «с головы на ноги». Поэтому Киршон был явно не удовлетворен постановкой «Хлеба». Тогда и возникла мысль о создании нового, «рапповского» МХАТ. Один из предполагавшихся путей был явно неосуществим: это было стремление РАПП к овладению руководством МХАТ изнутри — об этом варианте нельзя было говорить серьезно. Делалась также попытка создать новый театр из мхатовской молодежи на основе раскола МХАТ. В связи с тем, что вождям РАПП не удалось проникнуть в руководство Художественным театром, Авербах и Киршон выдвинули план организации нового Художественного театра, в который и должна была уйти вся ведущая группа молодежи МХАТ. По этому поводу шли достаточно серьезные переговоры. Активными сторонниками этого плана в Художественном театре были Судаков и Баталов.

Дело в том, что наша «пятерка», просуществовав год-полтора, была свергнута. И если предыдущие организационные видоизменения и перестройки происходили внутри театра, то теперь Главискусство поставило во главе МХАТ трех директоров: Станиславского, Немировича-Данченко и М. С. Гейтца, который ненадолго пришел в театр в качестве Красного директора. При этой новой дирекции «пятерка» некоторое время продолжала выполнять свои прежние функции, а затем внутри театра взяли верх иные силы, и, несмотря на усиленную поддержку со стороны Владимира Ивановича, наша «пятерка» в отсутствие Константина Сергеевича была упразднена. Рабочий ритм театра застопорился, и молодежь стала явно тяготиться замедленными темпами. И Хмелев, и Баталов, и Судаков почувствовали себя не совсем в своей тарелке в Художественном театре, тогда как в предыдущие годы в связи с наличием «пятерки» ощущали себя его хозяевами. Они тяготились бездействием и чувствовали себя обделенными. Казалось, что вот-вот наступит кризис и Художественный театр распадется. Когда же дошло до необходимости решать, дело остановилось, потому что никто из ядра молодежи пойти на полный разрыв с Художественным театром, естественно, не мог. Как бы критически ни были они настроены, как бы остро ни чувствовали противоречия Художественного театра, они не могли уйти из него. Тогда-то, оставшись в МХАТ, Хмелев, Судаков и Баталов взяли в свои руки московский ТРАМ — к тому времени трамовцы уже разочаровались

в своей прежней программе и призвали представителей МХАТ, которые были намерены создать свой новый театр на базе ТРАМа. Эта попытка кончилась ничем, потому что Художественному театру удалось завлечь ведущую группу молодежи в серьезную работу. Недовольство кончилось — актерское недовольство естественно и закономерно кончается в тот момент, когда приходят хорошие роли.

Дело в том, что во всяком хорошо организованном театре наступает период, когда выясняется, что далеко не все могут играть все, и складывается группа ведущих актеров (чего давно не стало в нынешнем Художественном театре и что великолепно понял Г. А. Товстоногов, у которого человек двенадцать-пятнадцать переходят из спектакля в спектакль, держат каждый из них, при том что остальные являются необходимым дополнением к этому костяку). Так было когда-то и в первый период Художественного театра. Комиссаржевская поставила тогда условием своего перехода в Художественный театр право на пять-шесть новых ролей в сезон, на что театр согласиться не мог. Но Качалов, Москвин, Книппер, Леонидов были участниками почти каждой из его немногих премьер, играя две-три роли в год. Такой костяк вновь сложился в МХАТ и к середине 30-х годов, когда установилось, что актеры переходят из спектакля в спектакль, работая непосредственно со Станиславским или, преимущественно, с Немировичем-Данченко.

Период наших взаимоотношений с РАПП к тому времени закончился, и закончился при непосредственном участии Константина Сергеевича. В своей встрече с Горьким осенью 1931 года Станиславский поставил ряд важнейших вопросов о жизни Художественного театра и его будущем. После этой встречи Константин Сергеевич написал свое знаменитое, давно опубликованное письмо в правительство, которое заканчивалось выразительно и драматически. Он писал, что если будет продолжаться такая политика в отношении Художественного театра, если необходимые меры для его сохранения не будут приняты, то он должен будет своей рукой повесить замок на дверях театра и написать на них: «Конец». В этом письме о РАПП прямо не упоминалось, но точно были очерчены все взаимоотношения с РАПП. Думаю, что оно сыграло свою роль в роспуске РАПП, воспринятом тогда нами как событие чрезвычайной важности и при этом такое, предвидеть которое было невозможно. Я приехал тогда в

Ленинград по делам, был утром в столовой, где питалась тогда вся художественная интеллигенция, ко мне подошел режиссер Большого драматического А. Н. Лаврентьев со словами: «Говорят, РАПП распущена». Я не поверил, сомневались и другие, пока мы своими глазами не прочли в газетах об этом сообщение.

Связь Художественного театра с Киршоном после роспуска РАПП не порвалась. Немирович-Данченко не менял своего отношения к Киршону, и на сцене МХАТ была показана его комедия «Чудесный сплав», вновь встретившая большую поддержку Немировича-Данченко. Хотя и эта пьеса вызвала двойственную реакцию внутри театра, она была сыграна с явным успехом. За внешней непритязательностью и лиризмом возникала большая и серьезная вера в нового человека. «Чудесным сплавом» закончились взаимоотношения Художественного театра с Киршоном.

Ограниченное число постановок, которое выпускал МХАТ в 20-е и 30-е годы, не соответствовало той огромной работе, которая в театре велась. Художественный театр показывал едва ли половину того, над чем начинал работать. В театре всегда шли лабораторные поиски, которые затем давали итог в больших этапных спектаклях.

Невыпущенные постановки я бы разбил на несколько групп.

Были спектакли, которые выходили на зрителя, но не получали марки Художественного театра. Были такие, репетиции которых по тем или иным причинам прекращались. Наконец, к третьей группе надо отнести спектакли, доведенные до полной генеральной и по художественным соображениям снятые с выпуска, как «Прометей».

К числу спектаклей, которые игрались в районах и (изредка) на малой сцене Художественного театра, принадлежала «Женитьба Белугина». Возникали предложения включить этот спектакль в постоянный репертуар малой сцены, но в ответ раздавались голоса, утверждавшие, что в нем не решен Островский, нет целостной режиссуры и т. д. В Художественном театре было законом, что каждый спектакль должен либо решать какой-то значительный вопрос, либо продвигать нового драматурга, либо предлагать новое восприятие пьесы, и т. д. И «Женитьба Белугина» оставалась вне репертуара

МХАТ, хотя это был совсем не плохой спектакль, в котором наличествовал непревзойденный Белугин — Добронравов. Это был идеальный Белугин, равного которому я ни до, ни после не видел. Успех был обеспечен соединением специфических качеств, присущих Добронравову,— его невероятной простоты с особой лирической задушевностью. Добронравов играл Белугина как лирическую роль. Его страсть к самовыражению получала здесь полное осуществление. Во всей тонкости переживаний внутреннее существо роли сверкало и переливалось у Добронравова и в свойственной ему специфической манере речи, и в подчеркнуто простонародной дикции, которой у Добронравова надо было учиться, и в резкости угловатых жестов. Это была его гастрольная роль, и он не очень хотел, чтобы спектакль перешел в репертуар театра, поскольку тогда начались бы всякого рода неизбежные режиссерские изменения, при которых исполнение могло бы поблекнуть. Ему было много приятнее оставаться хозяином спектакля, в котором остальные очень мило и дружно ему подыгрывали.

Не получил марки Художественного театра и спектакль «Слуга двух господ», также не обнаруживший интересного общего сценического решения, но имевший чрезвычайно неожиданного и убедительного Труффальдино — А. Н. Грибова. Я ждал, что по складу своей натуры Грибов будет неизбежно русифицировать Труффальдино, как русифицировал его Н. Ф. Монахов, игравший его русским половым, заставляя зрителей жалеть о том, что на нем нет русской рубахи. Но Грибов не делал этого, а шел по остро действенной линии. Сквозное действие образа было у него чрезвычайно обострено: он играл именно слугу двух господ, который весь был сосредоточен на том, как выходить из запутанных положений, как обращаться с одним хозяином и как с другим, как решать те затруднения, которые обрушивались на него поминутно. Все предлагаемые обстоятельства Грибов оценивал с необыкновенной энергией и остротой. Он подавал текст между прочим, как будто он не говорит ничего существенного, вроде бы незаметно пробрасывал слова, но на деле попадал в точку. В этой непритязательной простоте возникал образ человека «себе на уме», а вокруг него все не выходило из добропорядочного трафарета обыкновенного исполнения итальянской комедии.

Одно время на малой сцене часто игралась удачно сделанная Горчаковым инсценировка «Мальвы» и «Чел-

каша». В центре этого спектакля, тоже не вошедшего в постоянный репертуар, была великолепная исполнительница роли Мальвы А. А. Монахова, которая очень чувствовала характер горьковского письма. Она перешла в Художественный театр из Студии имени Горького, позже замечательно играла в инсценировке «Страсти-мордасти», также шедшей на малой сцене. Из серии долго репетировавшихся французских водевилей довели до конца лишь «Соломенную шляпку». Это был прелестный спектакль с прекрасным распределением ролей, центральную роль с удивительной простецкой хитростью играл М. М. Яншин. Но и этот спектакль остался в стороне от основного репертуара.

Из неосуществленных начинаний, связанных с классикой, я не раз вспоминал о том, как «старики» в 20-е годы попросили отменить постановку «Смерти Тарелкина». Художественный театр никогда не ставил Сухово-Кобылина, и было естественно желать, чтобы он появился на его сцене. «Свадьба Кречинского» считалась пьесой мало интересной. Думаю, что было ошибкой не поставить ее тогда: комбинация основных ролей (Качалов — Кречинский, Москвин — Расплюев) была весьма обещающая. Это мог быть блистательный спектакль, но театр остановился тогда на «Смерти Тарелкина» как пьесе более острой. Ставить ее должен был Сахновский. Вскоре после начала репетиций к нам в Репертуарно-художественную коллегию явилась мощная делегация «стариков» в лице Грибунина, Москвина и Тарханова, которые объявили нам, что не могут репетировать «Смерть Тарелкина», не находя в ней душевной опоры. Для меня это было полной неожиданностью, потому что удовлетворение актерских потребностей было здесь, казалось бы, полное.

Мне как-то было поручено репетировать «Привидения» с Ольгой Леонардовной — фру Альвинг, но и это дело не пошло. Ольга Леонардовна была слишком жизнерадостна и оптимистична, слишком любила жизнь, и в ней оставалось какое-то внутреннее противодействие трагизму фру Альвинг. Не состоялось и другое начинание — «Сирано де Бержерак». Когда был приглашен В. О. Топорков, было решено, что он должен сыграть Сирано. Начали репетировать, но Василий Осипович не нашел для себя внутренних соприкосновений с ролью, скрываться за характерностью он не мог себе позволить, и работа была прекращена. Много раз начинали репети-

ровать «Бесприданницу», репетиции то вспыхивали, то угасали, менялись исполнители. Ларисой неизменно оставалась Тарасова, но ей не удавалось схватить все оттенки роли. На Паратова намечали Станиславского (эту роль он играл еще до Художественного театра), но он считал, что она ему не по возрасту. Однажды, уже после 1928 года, вновь возник вопрос о том, что Станиславскому необходимо вернуться к роли Паратова. На это предложение он тогда ответил: «Чтобы мне снова начать играть, дайте мне сыграть что-то совершенно неожиданное. Например, Селифана». Тогда уже распределялись роли в «Мертвых душах», и Константин Сергеевич хотел нащупать себя заново в какой-то характерной роли. Качалов отказался от Паратова — он убеждал нас, что в этой роли будут видны все его недостатки, что в Паратове он неизбежно будет «Актер Актерович». Остановились на Баталове, но для него роль была трудновата.

О том, каким задумывалось решение «Бесприданницы», свидетельствуют три замечательных эскиза Дмитриева: и небольшой мысок на самой вершине горы над Волгой, ниже которого идет второй этаж трактирчика, где должны были происходить центральные сцены, и кабинет Карандышева, и комната Ларисы с прекрасно нарисованным обликом мятущейся бесприданницы диктовали решение большой, повышенной страстности. Это сказалось позже в «Последней жертве».

Посмотрев «Мандат» в Театре Мейерхольда, Константин Сергеевич на следующий день сказал мне: «Мейерхольд в третьем акте сделал то, чего я не мог добиться; первый акт не такой, а в третьем акте Мейерхольд добился того, чего я не мог добиться. Давайте думать о «Мандате». Но после Мейерхольда нечего было ставить «Мандат», и, узнав, что Н. Р. Эрдман пишет следующую пьесу, «Самоубийцу», Константин Сергеевич сказал: «Как только эта пьеса будет готова, непременно ее послушаем». Николай Робертович ничего не имел против того, чтобы «Самоубийца» пошел в Художественном театре. Его связывали обязательства перед Мейерхольдом, но в конце концов он решился прочесть пьесу Станиславскому. Читал он свои комедии блистательно, невозмутимо, с абсолютно равнодушным лицом, что действовало на слушателя безотказно. «Самоубийца» начинается какими-то непонятными возгласами, кто-то кого-то будит, кто-то вопит в полусне, кто-то требует бутерброд с ливерной колбасой. И стоило Эрдману прочесть первые реплики,

Константин Сергеевич начал неудержимо смеяться, попросил Николая Робертовича остановиться, удобно устроился, улегшись на диване, и так дослушал пьесу, продолжая хохотать до слез. Эрдман должен был все время прерывать чтение, настолько благодарного слушателя получил он в Станиславском. Когда Эрдман кончил читать, Станиславский заявил: «Гоголь! Гоголь!» А Мария Петровна Лилина сказала Эрдману: «Вы знаете, кому бы это очень понравилось? Антону Павловичу». И с очаровательной любезностью спросила: «Вы его хорошо знали?»

«Самоубийца» был немедленно принят к постановке, за что я вскоре был подвергнут Всеволодом Эмильевичем публичному избиению. Театр Мейерхольда играл в это время уже в том помещении, где теперь Театр имени Ермоловой, так как здание театра Зона, где он играл обычно, реконструировалось. Было начало сезона, и я хотел посмотреть «Список благодеяний», который не успел увидеть прежде, позвонил Мейерхольду, к телефону он почему-то не подошел, и я разговаривал с Зинаидой Николаевной Райх. На спектакле меня посадили в ложу. Вдруг перед началом действия на авансцене появился Мейерхольд и сказал импровизированную речь о том, что его театр затравили, заставляют играть в неудобном помещении; затем он как бы случайно увидел меня в ложе и продолжал свою речь совершенно озверело: «Почему в зале оказываются такие лица? Вот в ложе сидит один из главных преступников, готовых погубить наш театр, Марков, который перехватывает наши пьесы для МХАТ». После этого он обратился к присутствовавшему в той же ложе автору «Списка благодеяний» Юрию Карловичу Олеше: «Олеша, дайте слово, что не станете давать пьес Маркову». Что было делать? Встать и уйти? Но спектакль хотелось увидеть, и поэтому я стал аплодировать всему, что ни скажет Всеволод Эмильевич. Я аплодирую, а он все больше распаляется и впадает в раж. Во время антракта в фойе я слышал, как спрашивали: «А кто этот Марков?» — такое впечатление произвела эта речь. После спектакля я по обычаю пошел за кулисы к Зинаиде Николаевне, игравшей главную роль. Всеволод Эмильевич посмотрел на меня и произнес: «Вы не то делаете, вы бы «Кармен» ставили...»

По поводу «Самоубийцы» Станиславский написал письмо Сталину и как-то показывал нам в театре ответ, написанный от руки на странице из блокнота. Точного

текста я не помню, но смысл был приблизительно таков: «Уважаемый Константин Сергеевич! Я не принадлежу к числу поклонников пьесы «Самоубийца», но надеюсь, что Ваше мастерство и сила придадут ей то значение, которого я в ней не нахожу». Константин Сергеевич был очень воодушевлен этой перепиской. Репетировали мы «Самоубийцу» долго. Эрдман блистательно владел словом, Есенин считал его самым сильным поэтом-имажинистом. Это так и было. Он писал великолепные лирические стихи и обладал мощным сатирическим даром. Это соединение придавало необыкновенную силу его таланту. За словесной остротой и юмором «Самоубийцы» таился глубокий подтекст. Герой пьесы Подсекальников решает покончить свою неудачную мелочную жизнь самоубийством. На его самоубийстве пытаются спекулировать разные лица. Какая-то дама добивается: «Скажи, что покончил из-за меня!» Являются какие-то представители буржуазной интеллигенции и требуют: «Скажи, что покончил из-за того, что гибнет Россия». Ожидающие своих выгод от его смерти устраивают ему банкет, прославляя его еще не совершенное самоубийство. Наконец он понимает, что умирать ему ни к чему, но уже несут гроб, венки и т. д. Ему приходится спрятаться в гроб. Последняя сцена происходит на кладбище, он сидит в гробу и говорит: «Рученьки мои! Ноженьки мои!» Он отказывается умирать, но приходит известие, что под влиянием примера Подсекальникова кто-то уже покончил с собой. Топорков, Зуева и Бендина играли главные роли с настоящим сатирическим блеском. Но Мейерхольд много раньше Художественного театра довел «Самоубийцу» до генеральной, она вызвала резко отрицательное отношение к пьесе, и после этого почва из-под ног у нас была выбита.

Как-то перед своим отъездом за границу в 1932 году Владимир Иванович остановил меня в коридоре и сказал: «Я уезжаю и очень озабочен делами Музыкальной студии. Не порекомендуете ли вы мне человека, который мог бы нести там те же обязанности, которые вы несете в Художественном театре?» Я обещал подумать, а Владимир Иванович, прощаясь, сказал свою фразу о том, что в каждом театре должен быть свой Марков. Через некоторое время Владимир Иванович снова встретил меня в том же коридоре и произнес: «Я подумал — а зачем мне другой Марков? Пусть тот же Марков будет и в Музы-

кальном театре». Это неожиданное предложение показалось мне очень заманчивым и интересным.

Полагалось сперва поговорить с Константином Сергеевичем, узнать, не будет ли он против. Я отправился к нему. Он ответил, что если таково предложение Владимира Ивановича, то он не может протестовать, и затем, помолчав, добавил: «Это даже хорошо. Но вы посоветуйте Владимиру Ивановичу закрыть эту студию».

Я не стал, естественно, ничего советовать Владимиру Ивановичу. Он уехал. На время его отсутствия Константин Сергеевич был назначен директором МХАТ; он сам сообщил мне об этом, и поскольку в ответ я, не видя принципиальных различий в том, как именно будет официально именоваться каждый из основателей театра, не выразил особого энтузиазма, то был сочтен Константином Сергеевичем за агента Владимира Ивановича и потому услышал такое признание: «Я, конечно, плохой директор, но Владимир Иванович не лучше».

Для меня началась долгая эпопея в Музыкальном театре, к которому я быстро привязался и стал отдавать ему больше времени, внимания и сил, чем Художественному. Работа в Музыкальном театре меня захватила. С этого времени я стал много меньше бывать в Художественном театре, а когда заходил туда, то неизменно слышал от Владимира Ивановича: «Зачем вы здесь?» — и быстренько исчезал.

В 1932 году Владимир Иванович, уезжая, оставил в Музыкальном театре управление, в которое входили Б. А. Мордвинов, Г. А. Столяров и я. Этой компанией мы и повели дела. Мне казалось очень увлекательным привлечь к Музыкальному театру современных композиторов, так же как некоторое время назад удалось привлечь к МХАТ писателей.

С другой стороны, возник чрезвычайно интересный и спорный вопрос о создании новых текстов для старых оперных партитур. Это было предприятием отважным; Владимир Иванович настойчиво утверждал, что классическая музыка переживает либретто, на основе которого она возникла, и что, исходя из самой музыки, может быть сочинено новое либретто, точнее раскрывающее содержание музыкального материала.

Когда я мысленно возвращаюсь к своим впечатлениям от дореволюционного оперного театра, в памяти

прежде всего встает Шаляпин. Я слышал Шаляпина — с галерки Большого театра или с последнего яруса Оперы Зимина — во всех его партиях, кроме Демона и Гремина в «Евгении Онегине». Я видел его и во «Вражьей силе», и в «Фаусте», и в «Моцарте и Сальери», и в «Иване Сусанине», и т. д.

Искусство Шаляпина принадлежит к таким явлениям, заразительность которых передать трудно. Пластинки сохранили особый тембр его голоса. Сам голос у него был не такой уж большой. Прекрасный бас Большого театра В. Р. Петров обладал очень красивым голосом, по своей мощи превосходившим голос Шаляпина. Петров и Шаляпин однажды оказались участниками своеобразного единоборства — это было в благотворительном спектакле, устроенном Шаляпиным в Большом театре, когда он чуть ли не единственный раз в Москве исполнил партию Филиппа в «Дон Карлосе» Верди, а Петров пел в этом же спектакле Великого инквизитора. Все ждали их встречи, и Петров был готов показать рядом с Шаляпиным все превосходные качества своего голоса. Но Шаляпин, естественно, вышел победителем — он победил красотой тембра, ясностью и точностью исполнения, абсолютной правдой сценического поведения, его импровизационностью.

Два из тридцати спектаклей с его участием оставили меня неудовлетворенным. Начну с них. Летом в Зеркальном театре «Эрмитажа» Шаляпин пел Нилаканту в «Лакме», и я был удивлен, увидев совершенно трафаретного певца, который появился на сцене во всем великолепии полагавшихся сценических штампов, с полагавшейся Нилаканте бородой и т. п. Думаю, что даже Шаляпин не смог найти в этой неинтересной партии что-либо такое, за что можно было зацепиться. Второе огорчение я испытал однажды, слушая «Севильского цирюльника», и оно было тем обиднее, что шаляпинский Дон Базилио прежде производил на меня громадное впечатление. Его нескладная нелепая фигура, обтянутая узкой рясой, под которой не умещались длинные худые ноги, вкрадчивые и вместе с тем хищные движения — делали комическую роль пугающе зловещей; ария о клевете производила впечатление разрывающейся бомбы. Но в тот раз, о котором я говорю, Шаляпин играл так подчеркнуто, до такой степени нестерпимо шаржировал, что знакомый по прежним спектаклям образ казался совершенно разрушенным.

В каждой его роли были навсегда запомнившиеся куски. Едва ли не самым сильным среди этих не гаснущих,

не стирающихся в памяти впечатлений для меня остается шаляпинский Дон Кихот. В Дон Кихоте Шаляпин был пронзительно трогателен — его беспомощная человечность потрясала. Мы были в театре вместе с сестрой, и она плакала с первого появления Шаляпина до конца спектакля. Возникал образ романтически идеальный. Опера Массне — одно из самых слабых его произведений; неинтересная слащавая музыка никак не соответствует теме. Но Массне обладал точным чувством сцены и, создавая «Дон Кихота» в расчете на Шаляпина, хорошо разработал основные сценические куски. Эти удачные моменты Шаляпин наполнял поразительным трагизмом. Таких моментов было два — объяснение с Дульцинеей и смерть Дон Кихота. В сцене встречи с Дульцинеей старый рыцарь, потрясенный тем, что он отвергнут ею, на наших глазах терял силы — Шаляпин с необъяснимой трагической мощью показывал, как из Дон Кихота уходила жизнь. Только что он с привычной благородной элегантностью склонял колени перед дамой, а теперь его тело становилось каким-то бескостным, мягким, руки повисали, ноги не слушались, он обессиленно замирал, и когда с помощью Санчо Пансы ему удавалось добрести до скамейки и усесться, перед нами был разбитый дряхлый старик. Еще более сильным было впечатление, которое оставлял финал. В Большом театре Шаляпин сам ставил «Дон Кихота», в спектакле не было особой режиссерской изобретательности, но все было очень точно в смысле музыкальных требований и чистоты мысли, особенно в финальных эпизодах. У возвышавшегося в центре сцены обнаженного дерева стоял Шаляпин — Дон Кихот в позе, ассоциировавшейся с распятием; его распростертые руки и скорбно склоненная голова, вся его слабеющая фигура властно притягивали внимание зрителя, и предсмертная ария Дон Кихота звучала с поразительной проникновенностью.

Казалось, этому певцу подвластно все. В «Паяцах» Шаляпин пел Тонио. Он делил партию на два самостоятельных образа. В прологе это был сам Шаляпин в костюме Тонио. Пролог становился обращением артиста к своим зрителям-слушателям. Традиционный клоунский наряд еще увеличивал огромный рост Шаляпина, и этот громадный человек обращал к залу свою захватывающую исповедь об ужасных гримасах правды и лжи, о тяжелой судьбе актера. А стоило начаться действию оперы, как этот страдающий, мудрый, наделенный обна-

женной восприимчивостью человек превращался в полуживотное, в идиота, в котором еле-еле пробивается что-то человеческое. Невозможно было думать не о нем, а о Канио, Недде, ее любви — все было уничтожено страшным присутствием на сцене этого полузверя-получеловека, элементарные побуждения которого приобретали у Шаляпина поразительную пластическую выразительность и внутреннюю законченность.

Шаляпин умел придавать голосу тончайшие по разнообразию оттенки. Весь он был очень пластичен, необыкновенно выразительны были его руки; его жест, послушно менявшийся в зависимости от образа, получал какое-то внутреннее соответствие музыкальному характеру образа.

Разумеется, Шаляпина невозможно было не узнать на сцене, но это узнавание неизменно сопровождалось изумлением перед его неиссякаемой внутренней изменчивостью, перед фантастической полнотой перевоплощения. В сцене разгула Владимира Галицкого в «Князе Игоре» была захватывающая широта, богатырская залихватская мощь, и по контрасту с этим неукротимым стихийным буйством мне всегда вспоминается строгая высохшая фигура Досифея в «Хованщине», суровое лицо аскета, обжигающее пламя его глаз. Одни его выступления заставляли считать его актером очень сосредоточенным, скупым, не допускавшим ни одного лишнего движения; в других ролях он представал как актер хулиганистый, позволяющий себе какие угодно вещи.

Наиболее совершенным созданием Шаляпина был, конечно, Борис Годунов. Борис у Шаляпина был идеально точен и в его царском величии (он был царем с головы до пят; ощущение масштабов своей власти, своих безусловных прав на нее он нес в себе очень крупно и сильно, прослеживая это чрезвычайно последовательно и детально), и в тоске его монологов, и в смертельном ужасе последней сцены.

Никогда больше я не видал такой полноты актерского искусства, какой обладал Шаляпин. Особенно ясно она обнаруживалась в его концертных выступлениях. На эстраде он бывал щедр до бесконечности, пел без конца. Каждый романс, каждую арию он воспринимал как монолог какого-то действующего лица, и это мгновенное перевоплощение, переключение из одной индивидуальности в другую совершалось с наглядной исчерпывающей полнотой при абсолютно точном соблюдении требований

музыкального стиля. Когда в первом отделении концерта он пел Сальери, а во втором — Варлаама, невозможно было поверить, что перед вами один и тот же артист. Помню концерт Шаляпина и Неждановой в Большом зале Консерватории в первые послереволюционные годы — в холодном зале многие сидели в пальто, но Шаляпин был, как и в прежние годы, во фраке и пел с полным блеском. На концерте в пользу голодающих Поволжья в Колонном зале Дома Союзов он обратился к присутствовавшему среди зрителей Рахманинову: «Сергей Васильевич! Проаккомпанируй мне!» Рахманинов поднялся на эстраду, и их импровизированное выступление поражало щедростью самоотдачи, абсолютным взаимопониманием и каким-то особым проницательным вниманием друг к другу.

Для всех оставалось загадкой, как достигал Шаляпин поражавших всех результатов. Помню многочисленные рассказы о том, как он волновался перед любым выступлением. Он воспринимал каждый спектакль как своего рода экзамен, и скандалы, нередко их сопровождавшие, не были свидетельством его недисциплинированной натуры, а диктовались той максимальной внутренней требовательностью, вне которой искусство Шаляпина представить невозможно. Предельно музыкальный, точно знающий всю партитуру и любую партию своих партнеров, безукоризненно точный в своем рисунке и ждущий той же точности от партнеров, он во время спектакля — при своей абсолютной актерской наполненности — воспламенялся в ответ на любую неточность и нередко не мог подавить вспыхивающее раздражение. Так возникали бесконечные споры с дирижерами и ссоры с партнерами. Когда впервые в жизни я увидел Шаляпина в «Русалке», меня восхитило то, как раздраженно обращался он с дочерью в первом акте. Во втором акте Мельник, как известно, не появляется. Антракты казались бесконечными, спектакль явно затягивался. Публике стало известно, что Шаляпин уехал из театра. Отличная певица Л. Н. Балановская, певшая Наташу, вела первый акт не в том темпе, дирижер последовал за ней, Шаляпин рассердился и отказался петь. За кулисами началась паника — неизвестно было, что делать, полетела телеграмма директору императорских театров Теляковскому, была отряжена делегация уговаривать Шаляпина, который дома, уже разгримировавшись, пил чай. Он вернулся и с таким темпераментом провел сцену сумасшествия,

словно в нее вложил все свое неудовольствие и возмущение. Позже я видел его в «Русалке» вторично, исполнение было безукоризненным, захватывающим, но ощущения такой самоотдачи актера роли, которое оставил первый спектакль, у меня уже не возникало.

Часто говорили о том, что если Шаляпин потеряет голос, то он может стать актером драмы. Не знаю, могло ли это быть или нет, но плохо верю в такую возможность. Я не раз слышал о том, что Шаляпин прекрасно читал стихи. Но, с другой стороны, в сохранившихся кинолентах он очень плох — глядя на экран, нельзя представить, что это тот всеобъемлющий актер, который потрясал на сцене. Думаю, секрет в том, что он гениально владел основным зерном именно оперного актерского искусства — умел быть абсолютно правдивым, предельно музыкальным и в то же время масштабным, как-то по-особенному крупным на сцене. Это сочетание определяло характер его мощного, сгущенного, точного реализма. Его искусство в самой сути своей было музыкальным, точнее — оперным. Полагаю, что то огромное явление, которым остается Шаляпин, могло осуществиться только в оперном театре. Сила его огромного дарования заключалась в том, что оно во всем оставалось именно оперным и раскрывалось по законам, не совпадающим с теми, по которым действуют актеры драмы. Этому отвечали и мощь его темперамента и его скульптурная пластичность.

В 1928 году я видел Шаляпина в Монако — стройный, худощавый, он шел по аллее парка. Вокруг висели афиши, извещавшие о том, что в Казино состоится концерт в присутствии Шаляпина. Выступления Шаляпина не предполагалось, но возможность увидеть его среди публики собрала в зрительном зале многочисленную публику. Такова была его популярность.

Были явления в оперном театре, которые вошли в мое сознание наравне с Шаляпиным. Прежде всего это И. В. Ершов, которого я видел лишь однажды на гастролях в Большом театре в его знаменитейшей роли — в Гришке Кутерьме из «Сказания о невидимом граде Китеже». Этот образ остался для меня рядом с шаляпинским Еремкой из «Вражьей силы». Шаляпин играл Еремку дьявольски ядовитым, злым, заставлял ощутить за бесшабашностью и праздничной ширью масленичного разгула отсутствие чего-либо святого. То же самое было и в Ершове. Его голосовой материал был менее привлекателен, чем у Шаляпина: у Шаляпина отсутствовала

мощь, которой располагали В. Р. Петров или В. И. Касторский, но всегда сохранялся хватающий за душу тембр. У Ершова тембр голоса был несколько горловой, но к образу Гришки это подходило необычайно. Момент его сумасшествия в китежских лесах приобретал захватывающую остроту: какая-то темная, грозная и одновременно трусливая, не знающая выхода, обреченная стихия бушевала на сцене. В этом не было ни неврастении, ни надрыва, ни какой-либо патологии. Я всегда вспоминаю это выступление в числе редчайших актерских работ, достигавших экстатической мощи. Не знаю, был ли так же силен Ершов в остальных своих партиях, и всегда жалею, что не слышал его в прославившем его Зигфриде.

Рядом с именем Шаляпина неизбежно возникает имя Л. В. Собинова. Человек исключительного обаяния, привлекательности и простоты, он нес на сцену какое-то непререкаемое человеческое благородство, безусловно выражая этим себя, свое ощущение жизни, свое отношение к людям. В этом смысле его можно было бы назвать актером своей лирической темы. Он мучительно воспринимал те ограничения, которые связаны с теноровыми партиями, неизбежно осуждающими исполнителя на известное однообразие. «Шаляпину хорошо, а что я могу?» — говорил он, имея в виду обреченность лирического тенора на повторение схожих ситуаций. Он обладал несравненной музыкальностью и покоряющей сценической искренностью, но у него были свои повторяющиеся приемы, свои актерские и вокальные штампы, какие-то придыхания — и нельзя было понять, чем они помогают ему, но и в них крылось очарование его искусства и его личности, хотя он неизменно пытался найти что-то новое не только в костюме и гриме своих героев, но и в их внутренней характеристике.

Синтез того, что он нес в себе, в своей индивидуальности, он выразил более всего в Ленском и Лоэнгрине. Эти его образы принадлежат к вершинам оперного театра. Опера Чайковского написана так, что мало кто из зрителей следит за судьбой Онегина и Татьяны; когда же пел Собинов, это было особенно явным, и казалось, что после сцены дуэли смотреть больше нечего. Собинов освобождал поэтическую сущность образа. Молодость и непосредственность, «горячка юных лет, и юный жар, и юный бред» были зерном его исполнения. Весь облик его Ленского остался в памяти молодым, горячим. Начиная с ссоры на балу и до конца роли у него было какое-то не-

обыкновенно удивленное, растерянное лицо. Он не мог ответить на вопрос, что же произошло, что происходит. Он не философствовал и не горячился, скорее, он недоумевал, и это было непередаваемо трогательно. Эта искренняя юношеская растерянность приобретала трагическое звучание.

В «Лоэнгрине» Собинов сломал существовавшую традицию и вместо героического, мужественного рыцаря германских саг создал образ глубоко романтический — его Лоэнгрин был лишен приподнятости, каких бы то ни было котурн, он становился человечным, внутренне близким зрителю, но вместе с тем оставался каким-то таинственным пришельцем из иного мира, из каких-то неведомых пространств, и потому в чем-то далеким, загадочно манящим. Эти черты в равной мере присутствовали и в манере пения и в самой манере его сценического поведения.

Антонина Васильевна Нежданова, бесспорно, была певицей мирового масштаба. Она поражала тембром голоса, его чистотой. При этом она разгадала чрезвычайно важный для оперной певицы секрет. Нежданова недоигрывала — это было едва ли не ее принципом и резко отличало ее от оперных примадонн, склонных к переигрыванию, подчеркиванию, наигрышу. В известном смысле она и не пыталась играть. Ее внешние данные были невыигрышны, а ее актерское мастерство отнюдь не было сильным. Очень крупная женщина с мало поддающимся гриму лицом, Нежданова верила в вокал, в выразительность голоса и действовала на сцене предельно просто, очень точно, нигде не нажимая. Она никогда не прибегала к преувеличениям. Она была так же прозрачна и благородна в своих скупых сценических приемах, как прозрачен был тембр ее голоса, как точна и прелестна была она в вокальном и интонационном истолковании каждой партии. Интуицией великой певицы Нежданова знала, что вокальное зерно образа может часто сказать зрителю больше, чем навязчивая игра, и что на оперной сцене порою вполне достаточен лишь некоторый пунктир актерской игры для того, чтобы образ с исчерпывающей полнотой возникал у зрителей и слушателей. И потому ее Снегурочка, Виолетта, Джильда оставались в памяти не только как вокальные, но и как сценические образы.

В 10-е годы Большой театр и Опера Зимина заметно отличались друг от друга и по репертуару и по сценическому подходу к нему. В Большом театре — если оста-

вить в стороне творчество Шаляпина — царило по преимуществу лирическое начало, определяемое характером дарования Собинова и Неждановой. Они составляли тогда неразрывный дуэт, всегда выступая вместе. С неизменным успехом в Большом театре шли «Травиата», «Риголетто», «Фра-Дьяволо» — все то, что было абсолютно подвластно Неждановой и Собинову, в чем они оставались непревзойденными. Рядом с ними в труппе Большого театра была группа чрезвычайно сильных певцов — Е. А. Степанова, колоратурное сопрано великолепнейшего тембра, Добровольская, Л. Н. Балановская, Е. К. Катульская, баритон И. В. Грызунов, бас В. Р. Петров и другие. Случалось, что в Большом театре возникали спектакли очень интересные по ансамблю — такие, например, как едва ли не безукоризненный вокально и сценически «Евгений Онегин» с М. Г. Гуковой — Татьяной, И. В. Грызуновым — Онегиным, Л. В. Собиновым — Ленским, В. Р. Петровым — Греминым. Но со всем этим соседствовала откровенная серятина. И в этом крылось основное противоречие дореволюционного Большого театра. Хотя в области чисто музыкальной, имея таких дирижеров, как В. И. Сук, театр продолжал удовлетворять самым высоким требованиям, иногда в нем можно было попасть на спектакль, в котором ничто не возмущало, все было грамотно и уравновешенно, но на сцене воцарялась непобедимая профессиональная скука. Скучно-грамотные певцы с ординарными голосами очень точно выполняли свои партии, вселяя тоску в зрительный зал.

В Опере Зимина, в отличие от Большого театра, господствовала драматическая струя, характер спектаклей ориентировался на своеобразный оперный мелодраматизм, и общими любимцами, как правило, становились певцы преимущественно с драматическим дарованием. При всем эклектизме Оперы Зимина в ней всегда жило стремление к большей зрелищности, к подчеркнутому напряжению действия.

Делам своего оперного театра С. И. Зимин предавался с огромным энтузиазмом. В этом рыхловатом, очень полном человеке было и что-то по-детски капризное и чисто купеческое упрямство. Но свой театр он вел диктаторски и всегда был самостоятелен в своих настроениях. Зимин вкладывал в оперу массу денег. У него были свои пристрастия, свои любимцы в труппе, он обладал великолепным чутьем, позволявшим ему из года в год открывать новые таланты. Большинство певцов предрево-

люционных лет прошло через Оперу Зимина. Там происходили их дебюты, там узнавала их Москва, там шли первые этапы их развития. Многих из дебютантов Зимин отправлял в Италию для завершения музыкального образования. В России Зимин был тесно связан с рядом музыкальных учреждений. Он всегда был очень хорошо настроен к молодым певцам, умел отыскивать их по всей России (певицу Ф. С. Мухтарову он нашел в каком-то хоре), давал им образование, финансовую поддержку, но не щадил их, использовал на износ и, часто еще не окрепших, не окончивших свое музыкальное образование, бросал на огромную работу, не считаясь с их реальными возможностями. Его подход к певцам оставался коммерческим: я тебя вспоил-вскормил, и ты мне отдай на двести процентов. Поэтому у него нередко быстро изнашивались первоклассные голоса.

Тут приходится говорить о певце, очень быстро сошедшем со сцены. У Зимина блистательно выступал В. П. Дамаев, обладавший действительно серебряным голосом необыкновенной силы и очень обаятельного тембра. Эти качества голоса соединялись у него с настоящей непосредственностью и бурной актерской эмоциональностью. Он был не очень пластичен, подчас не умел владеть телом, но так искренне отдавался сценическому образу и так захватывающе пел, что неизменно побеждал слушателей. Среди его бесспорных достижений были Хозе в «Кармен», Отелло, он был отличным Германом в «Пиковой даме», хотя в его даровании как бы отсутствовал интеллектуализм. Он пел все ответственные партии, полагавшиеся драматическому тенору (Радамеса, Канио, Садко, Каварадосси), выступал не менее двенадцати раз в месяц, совершенно без отдыха, и через каких-нибудь коротких десять сезонов, к тому времени, когда по своему возрасту он должен был подойти к сценическим вершинам, когда драматическому тенору положено быть во всем цвете и блеске, он уже сходил со сцены, голос его был изношен, и в советском оперном театре он не оставил следа. Судьба Дамаева была очень характерной для театра Зимина.

Также через день пела у Зимина и великолепная певица С. И. Друзякина, ставшая затем профессором Консерватории. У Друзякиной голос был не очень сильный, но такой же искренний, как у Дамаева, а в восприятии музыки она была, может быть, тоньше. Она пела и Татьяну, и Кармен, и все партии драматического сопрано.

Было известно, что в Опере Зимина роли неизбежно распределялись так: герой — Дамаев, героиня — Друзякина, злодей — М. В. Бочаров. На этой троице и держался театр.

Уже в первые годы мировой войны появилась у Зимина Нина Кошиц, дочь знаменитого певца П. А. Кошица. Она обладала лирико-драматическим сопрано совершенно необыкновенного, волнующего, горячего тембра. Она начала выступать у Зимина, еще будучи ученицей Консерватории. Ее называли Шаляпиным в юбке. Крупная, с выразительным подвижным лицом, она достигала своих вершин в «Кларе Милич» Кастальского, в Татьяне, Дездемоне.

Таков был тип певца, обращавший на себя внимание Зимина.

Порою появлялись у Зимина голоса просто великолепные. Исключительным по красоте тембра и богатству красок баритоном обладал Н. А. Шевелев — при абсолютной сценической беспомощности. Он великолепно пел Демона, но было смешно, когда его Демон, низкорослый, с животиком, появлялся на сцене. Голосом неслыханного объема обладал тенор К. М. Лебедев.

Опера Зимина была интересна не только по составу певцов. Дело этим не ограничивалось. Внутри того огромного предприятия, которое представляла Частная опера Зимина, существовали как бы три взаимоисключающих театра. Первым был театр, диктуемый вкусами самого Зимина и его ориентацией на собирательство незаурядных певцов. Любимцами публики и самого Зимина неизменно оказывались актеры открытого темперамента. Из современных композиторов в репертуаре обычно главенствовал Пуччини. Постоянный и неизменный успех сопровождал «Тоску» — «Тоска» с Дамаевым и Друзякиной была как бы главным козырем Оперы Зимина. В один спектакль обычно шли «Паяцы» Леонкавалло и «Сельская честь» Масканьи — драматической силе солистов отвечала драматическая насыщенность этих партитур.

Вторым обособленным театром внутри Оперы Зимина был чисто режиссерский театр, определяемый именами П. С. Оленина и сменившего его Ф. Ф. Комиссаржевского, которые вели новаторскую художественно-творческую линию, давая последовательную режиссерскую интерпретацию своих спектаклей. С этой линией было связано и появление на сцене нового оперного репертуара.

Оленин точно отвечал характеру Оперы Зимина. Он

довольно близко стоял к Художественному театру. В тот период Художественный театр сильно влиял и на московскую оперу и на московский балет. Сказывалось мощное воздействие новых художественных принципов и одновременно проявлялись какие-то личные, полуродственные связи, обнаруживавшиеся между деятелями МХТ и кругами московской художественной интеллигенции, среди которой становилось все больше приверженцев Художественного театра. К таким приверженцам принадлежал и Оленин. Он был в основном проводником опер веристов, дававших возможность известного применения методов Художественного театра. Он достигал определенного мастерства в решении народных сцен, хотя сейчас его приемы выглядели бы поверхностными: он ограничивался некоторым оживлением хора и более или менее оправданными мизансценами. В Опере Зимина некоторые его спектакли казались весьма выразительными, но, перейдя в Большой театр, Оленин обнаружил свою полную беспомощность и, сделав ряд спектаклей, не оставил, по существу, никакого следа. Он мог хорошо — до некоторой лишь степени — сорганизовать хор, но актерского творчества его режиссура не касалась, актеры оставались предоставленными сами себе.

После ухода Оленина в Большой театр у Зимина появился Комиссаржевский. Он первым на московской сцене внес в режиссуру оперного спектакля настоящую сценическую культуру. Правда, иногда он шел не от музыки, не от партитуры, а, скорее, от либретто, от сюжета, но, как бы то ни было, он уже пытался захватить в свою орбиту все элементы оперного спектакля. Он поставил «Князя Игоря» в манере старой русской иконописи — это была его принципиальная и сильная постановка. Не менее последовательно была решена им и «Клара Милич» Кастальского. Но все-таки в определении стиля спектакля он исходил из сюжета, не особенно считаясь с качествами композитора,— музыка была для него в известном смысле безразлична.

Третий обособленный театр ежегодно возникал в Опере Зимина на время тех четырех недель великого поста, в течение которых разрешались спектакли. На эти четыре недели Зимин приглашал гастролеров, преимущественно итальянцев. У него пели лучшие из певцов Запада. Из иностранных певцов, гастролировавших у Зимина, мне особенно запомнились Мария Гай и Маттиа Баттистини. Баттистини сильного впечатления не про-

изводил. Я слушал его, когда он был уже стариком, у него сохранялся великолепный высокий баритон всепобеждающего тембра, и актер он был неплохой, но очень старомодный, все его жесты были типично оперными, и делал он свое дело на сцене как-то слишком элегантно, учтиво, вежливо. Мария Гай была знаменитой Кармен — Кармен была как бы ее специальностью. Известно, что Кармен принадлежит к числу партий, едва ли не обреченных на успех, обросших штампами и потому самых легких для исполнения. Но Мария Гай была совершенно неожиданной Кармен. Она лишала роль нарядности, свобода ее сценической манеры граничила с какой-то небрежной растрепанностью. Она была не слишком красива, но не боялась своей полноватой крупной фигуры и вела себя на сцене с каким-то уличным нахальством, доходившим до грани вульгарности. Но эта вульгарность была у нее изумительна, становясь выражением предельной полноты жизни. В сцене ареста ее Кармен откусывала куски от неочищенного апельсина и выплевывала корку. С Хозе она обращалась с такой уверенностью в своей власти, что противостоять ей было невозможно. С необыкновенной легкостью эта полная женщина, издеваясь и хохоча, вскакивала на стол для пляски. Повелительное женское обаяние сообщало ее исполнению такой внутренний накал, который разрушал все привычные представления об оперных Кармен.

Когда с началом войны приток итальянских певцов прекратился, их место у Зимина заняли крупнейшие из русских певцов — Шаляпин, Бакланов.

Каждая из этих трех тенденций, существовавших в Опере Зимина, была по-своему притягательна, тем более что Зимин показывал пять-семь новых оперных спектаклей в год, выдвигая всякий раз новых интересных певцов, в то время как Большой театр выпускал, почти как правило, по одной новой оперной и одной балетной постановке в сезон. Большой театр меньше, чем Опера Зимина, обращал внимание на сценическую выразительность и всю режиссерскую сторону спектаклей. Музыкальная требовательность, царившая в Большом театре, не совпадала с тем, что в сценической области он оставался достаточно консервативным и неподвижным. Хор и оркестр Оперы Зимина, однако, значительно уступали хору и оркестру Большого театра.

Своего режиссера в предреволюционные годы Большой театр нашел в В. А. Лосском, лишь начинавшем

тогда свою работу и много сделавшем уже в советский период. Он сумел понять то, чего не могли понять многие из его предшественников, и в частности тот же Оленин. Лосский в полной мере оценил монументальную парадность Большого театра, блеск его великолепного зала, его праздничную атмосферу, громадность его сцены, великолепие оркестра и хора и такие его спектакли, как «Сказка о царе Салтане» и «Снегурочка», были очень выразительны в своей красочности. Коровин, оформлявший эти спектакли, великолепно чувствовал сцену, подчиняя ее своей размашистой, яркой сценической живописи.

Московский балет сосредоточивался в Большом театре — у Зимина шло лишь несколько одноактных балетов с одной-единственной примой, танцевавшей все спектакли. Балет дореволюционного Большого театра явно отличался от петербургского, строгого, выверенного, академически точного в соблюдении норм, предписанных традицией. В московском балете всегда присутствовала неистребимая размашистость, нарушавшая утвердившиеся балетные правила, к тому же в предреволюционные годы на нем с несомненностью сказывалось воздействие Художественного театра. Дела в московском балете тогда вершили Екатерина Васильевна Гельцер, балетмейстер А. А. Горский и художник К. А. Коровин.

Гельцер была человеком необыкновенно интересным, оригинальным и умным. До революции она царствовала в московском балете как общепризнанная единственная настоящая танцовщица, и при этом она была прекрасной актрисой, очень смелой в своих замыслах. Помню спектакль, в котором она в один вечер танцевала сначала романтическую деву в «Шубертиане», сочиненной на сюжет старой германской легенды, затем с необыкновенным юмором играла норвежскую рыбачку в одноактном балете «Любовь быстра» на музыку Грига и в третьем отделении чрезвычайно изящно и тонко протанцевала свой стилизованный номер в дивертисменте-карнавале. Она была подлинной балетной актрисой очень широкого диапазона; думаю, что в сравнении с ней даже Улановой были подвластны более локальные и узкие темы. Актрисы такого разнообразия и столь смелой характерности я в балете больше не видел. Она достигала того, что эмоциональная окраска ее техники непостижимо менялась в каждой из ее ролей. Гельцер не раз говорила о том, что фуэте могут быть грозными, злыми, печальными, ласковыми и т. д.— в зависимости от сценической ситуации и музыкальной

характеристики того или иного куска партии. Не случайно она была в постоянном общении с деятелями Художественного театра. Ни такой лирики, ни столь блестящего шика, ни такой техники в то время у других балерин не было. Ее сценический рисунок всегда был несколько подчеркнут, но таков был ее темперамент. Она умела достигать высочайшей точности и совершенства во всем, что она делала, и выступления других балерин в ее партиях не оставляли впечатления. Это заставляло говорить о том, что Гельцер не пускает молодежь на сцену. И хотя актерская ревность ей, конечно, была очень свойственна, но выдержать сопоставление с ней ее невольным соперницам было, как правило, не под силу. Как-то уже после Отечественной войны я спросил ее, кого из балерин она считает наиболее сильной технически, она ответила: «Конечно, Лепешинскую».

Те новаторские московские спектакли, в которых раскрывалась индивидуальность Гельцер, связаны с именем Горского. Горский, выразивший основные тенденции московского балета, противостоял Фокину, поиски которого были чрезвычайно характерны для развития балета в Петербурге. Фокин в те годы ставил лишь отдельные прелестные миниатюры, а усилия Горского были направлены на создание целостного балетного спектакля с развернутым сюжетом. Он был автором балетных трагедий, в которых наиболее ярко находила себя Гельцер. Была большая смелость в том, чтобы выбрать «Саламбо» Флобера в качестве сюжета для монументального балетного спектакля, но результат был победоносен — Гельцер с ее горделивой величавостью была очень хороша, играя Саламбо. Как балетмейстер Горский был очень изобретателен, и в смысле создания развернутых трагедийных балетных спектаклей не только с хореографическими образами, но и с драматическими характерами, такими, как Саламбо, он сделал чрезвычайно много. Эта традиция сыграла важную роль в развитии советского балета, тем более что форма развернутого спектакля отнюдь не противоречит конденсированности хореографического образа. Коровин, отлично чувствуя сцену Большого театра, давал развернутые картины-задники и изобретательно декорировал кулисы.

М. М. Мордкин, прекрасный, технически сильный танцор, создавал на сцене великолепные, так же как и Гельцер, несколько подчеркнуто драматические характеры.

Рядом с ними остальные танцовщики и танцовщицы отступали на второй план. В отличие от положения в сегодняшнем балете, где много отличных балерин, но огромный разрыв отделяет их от исполнительниц вторых партий, все крупные сольные номера танцевали танцовщики высокого класса. Поэтому если А. М. Балашова или В. А. Коралли не танцевали первую партию, они обязательно участвовали в дивертисменте. В Балашовой была своя прелесть — она была необыкновенно красива и все делала максимально грамотно. Сейчас Балашова могла бы, вероятно, претендовать на все партии текущего репертуара, а Коралли, наоборот, ни одной большой партии не смогла бы выполнить. Высокая тонкая женщина с очень красивым овальным лицом, она еле держалась на пальцах. В этом смысле дистанция между нею (да и Балашовой), с одной стороны, и Гельцер — с другой, была разительна. Но все ходили смотреть Коралли в «Жизели»: в первом акте она была прелестно хороша, ее индивидуальность, фигура, внешность — все сливалось с образом.

Изредка Гельцер продолжала танцевать со своим прежним партнером — В. Д. Тихомировым. Он представлял собой явление чрезвычайно симпатичное. Огромный мужчина уже почтенных лет, с какой-то чисто балетной, изящно-плавной пластикой, производившей несколько комическое впечатление, он все делал на сцене с бо́льшим вкусом и явным удовольствием.

С. В. Федорова 2-я почти не выступала в центральных партиях. Когда она пробовала танцевать «Жизель» или «Сказку о золотой рыбке», это проходило незамеченным, но весь зал с нетерпением ждал последнего акта очередного балета, если было известно, что Федорова будет там танцевать очередной испанский танец. В них она обнаруживала себя как гениальная танцовщица заразительной, грозной, экстатической силы. Ее небольшая прекрасная фигурка, горящие глаза, огромный темперамент, казалось, заполоняли всю сцену Большого театра. В ее исполнении не оставалось ничего от обычной безвкусицы балетных испанских танцев, едва ли имевших что-либо общее с подлинной Испанией. Ее танец воспринимался как самосжигание. Говорят, что позже, уже за границей, в Берлине, она выступала в пантомиме «Покрывало Пьеретты»,— весьма интересный для ее биографии факт, характеризующий масштабы ее творческих возможностей. Когда началась мировая война, Гельцер

сделала концертный номер «Гений Бельгии» — в развевающейся тунике, алой с золотом, с золотым горном, она призывала к восстанию и мести. Она наполняла этот номер огромным открытым темпераментом и несокрушимой энергией,— но для Федоровой подобные краски казались бы безвкусными.

С большим шумом прошел блестящий дебют В. В. Кригер. В соблюдении норм классического танца она была не так уж сильна, вернее, ее бешеный темперамент мог ломать любые предписанные и однажды закрепленные формальные границы. Нарушая классические правила, она могла делать на сцене что угодно. Свойственное ей буйство внесло заметное расстройство даже в относительно свободный стиль московского балета.

Таково было положение оперного и балетного театра в Москве к моменту революции. Те изменения, которые сразу же после революции сказались в жизни драматических театров, несколько иначе заявили о себе в жизни театров музыкальных — полуголодная, напряженная жизнь тех лет должна была отразиться на артистах оперы и балета в значительно большей степени. Несмотря на действие этих неблагоприятных условий, вскоре в опере — так же как и в драме — развернулась интенсивная творческая жизнь.

Трудней всего обстояли дела с сохранением Большого театра: содержать в тепле это огромное здание, обогревать его колоссальный зал стоило немыслимых денег, тем более что дров в Москве резко не хватало. Здесь крылась чуть ли не основная причина того, что неоднократно предлагалось закрыть Большой театр. Но правительство снова и снова оказывало ему необходимую поддержку, и он продолжал жить, по возможности сохраняя свой парадный вид, парадных капельдинеров и приблизительно нормальную температуру в зрительном зале. Балерины в пачках, дрожа от недостатка тепла, продолжали танцевать; не распались составлявшие славу театра великолепный оркестр и великолепный хор, театр сохранил и все основные творческие силы. Театр отстаивал свое существование. Помню в самый голодный год премьеру «Пиковой дамы» в новой постановке Н. А. Попова с Б. М. Евлаховым в партии Германа, актером настоящего лирического подъема и великолепной музыкальности. Спектакль был обновлен и музыкально — в нем дебютировал великолепный дирижер С. А. Кусевиц-

кий. На генеральной репетиции было невероятно холодно в зрительном зале, Кусевицкий часто останавливал оркестр, декорации казались неготовыми, на сцене что-то падало. Но на следующий день состоялась парадная премьера со всеми онёрами, полагавшимися для Большого театра.

Основной задачей Большого театра оставалось сохранение его замечательного коллектива. И Собинов, и Нежданова, и Петров, и Гельцер сохраняли все великолепие своего мастерства. Театр пополнялся молодыми силами. Оперный репертуар ограничивался всего пятью-шестью названиями, но исполнение каждой из этих опер сохранялось на высочайшем вокальном уровне. Постепенно набирая силы, театр закончил свой сезон 1921/22 года сильным спектаклем, показав «Кармен» в постановке А. А. Санина. В известной мере это была традиционная «Кармен», но осуществленная с таким размахом и широтой, с такой акцентировкой жизнерадостного начала, которое заключено в этой опере, что этот масштабный спектакль поражал. Из него был изгнан всякий натурализм; никакие сестры милосердия, отвлекавшие внимание зрителя от основных героев в «Кармен» Лапицкого (о ней пойдет речь ниже), здесь были невозможны, но зато наличествовало ощущение кипящей испанской толпы, наполнявшей собой залитый жгучим солнцем город.

Но центр музыкальной жизни переместился в молодые оперные театры.

Резко изменила свой характер Опера Зимина, ставшая именоваться Театром Совета рабочих и солдатских депутатов. Халтурные спектакли там не допускались, репертуар ограничивался несколькими названиями, был дан ряд новых постановок: «Лоэнгрин», «Севильский цирюльник», «Золотой петушок», «Богема», «Виндзорские проказницы», «Орестея» в новой режиссерской интерпретации и новой декорации. Большую часть их выпустил Комиссаржевский, позиции которого начинали заметно меняться. От таких спектаклей, как «Клара Милич», он приходил к обобщенной, несколько абстрактной манере. Показав «Лоэнгрина» в декорациях И. С. Федотова, он стремился выразить дух музыки Вагнера в отвлеченных, пластически четких линиях. Афиша этого спектакля была подписана: «Постановка Федора Комиссаржевского (режиссер) и И. С. Федотова (художник)». В качестве балетмейстера в этих спектаклях Комиссаржевского участвовал Мордкин; им же тогда были постав-

лены и «Этюды хореографии», показанные в Театре Совета рабочих и солдатских депутатов в один вечер с одноактным балетом-сказкой «Сон в рождественскую ночь».

Вскоре этот театр закрылся и на его месте начал работать переведенный в полном составе из Петрограда театр Музыкальной драмы, занимавший заметное место в его дореволюционной театральной жизни. Его основатель Лапицкий, последовательно переносивший натуралистическое направление в оперу, повторил в Москве ряд своих прежних постановок. В день открытия театра на его занавесе было начертано слово: «Ярче!» Легко было угадать, что кроется за этим своеобразным воззванием в те героические и голодные годы, но на сцене никакого «Ярче!» не получилось. Все, казавшееся свежим в первые годы жизни Музыкальной драмы в Петрограде, выглядело ненужным и отжитым в революционной Москве. Теперь было ненужным то дотошное подражательство жизни, которым дорожил Лапицкий и которое совсем недавно воспринималось как своего рода протест против оперной условности — в «Евгении Онегине» в сцене дуэли на ботиках Ленского были видны следы снега. Ни «Евгений Онегин», ни «Хованщина», ни «Кармен» в его постановке не могли возбудить большого интереса. Действие «Кармен» Лапицкий переносил в современность, приблизительно в 1910 год. Спектакль переполняли натуралистические подробности. В последнем акте были подробно показаны закулисные помещения цирка, присутствовала санитарная карета с сестрой милосердия — надо было предполагать, что они здесь на случай, если кто-нибудь из тореадоров будет ранен быком. Но пафос последней встречи Хозе и Кармен при этом совершенно улетучивался.

Театр Музыкальной драмы просуществовал в Москве лишь год и превратился в Малую государственную оперу, частично сохранив прежний репертуар. В этом театре А. Я. Таиров сделал свою единственную и довольно любопытную постановку — «Демона». Сцена была обращена в своеобразный триптих: справа был помещен мрачный Демон, налево — лучезарные ангелы, а в центре происходило все то, что непосредственно относилось к развитию действия. При этом ни Демон, ни ангелы из положенного им предела не выходили и были довольно статичны. Они возникали как бы лишь в воображении, в фантазии действующих лиц. Этот замысел был проведен очень последовательно. Декорации к «Демону» писал

А. В. Лентулов. Таиров добился ритмической цельности спектакля, но этот его опыт в опере, повторяю, остался единственным.

Комиссаржевский после угасания Оперы Зимина в своей деятельности в Новом театре преследовал цели не столько реформы оперы, сколько создания синтетического театра. У Комиссаржевского начинал свою деятельность ряд певцов, занявших затем видное место на сцене советского оперного театра, перешедших в Большой театр и внесших туда значительную свежую струю. Комиссаржевский прививал им чисто актерскую культуру, то, чем обычно в оперном театре никто не занимался и что возникало лишь как некое исключение, продиктованное актерской одаренностью кого-либо из певцов. Комиссаржевской со всей определенностью ставил задачу воспитания актеров оперы.

Эта идея носилась в воздухе. Наиболее последовательно ее осуществляли Станиславский и Немирович-Данченко. На созданные ими студии главным образом и легла задача обновления музыкального театра. Поиски путей к реформе оперы, происходившие в их студиях, были наиболее значительны для тех лет.

В области музыкального театра Станиславский и Немирович-Данченко пошли разными путями. Станиславский сосредоточивался преимущественно на воспитании певцов. Немирович-Данченко также начинал с педагогики, но более тяготел к созданию новых форм музыкального спектакля. Станиславский продемонстрировал на сцене Художественного театра отрывки из «Сказки о царе Салтане», из «Иоланты», исполнение романсов. Затем перед отъездом в Америку он показал генеральную репетицию «Евгения Онегина». Непередаваемая прелесть этого показа была в том, что он происходил в зале того особняка в Леонтьевском переулке, где жил Станиславский и где шли занятия студии. Показ был организован для небольшого числа зрителей, исполнители были без грима и в современных костюмах. Действие сосредоточивалось на небольшом пространстве — делившие зал четыре колонны стали основным элементом оформления и всего пространственного решения. Опера шла под рояль. Все концентрировалось на действующих лицах, и я никогда не видел такого проникновения в музыку Чайковского и во все столкновения героев — так разработан был внутренний рисунок и так отвечал он и Чайковскому и Пушкину. Существо разыгравшейся драмы захватыва-

ло неотразимо. В маленьком зале зрители сидели почти рядом со сценой, и каждое движение исполнителей, каждый взгляд оказывались непререкаемо убедительными. Сама камерность спектакля делала его ошеломляющим по внутренней емкости, подчеркивала трагизм оперы Чайковского. Многое определялось тем, что Станиславский нашел изумительную Татьяну — Г. Н. Горшунову, обладавшую нежным голосом и абсолютной правдой исполнения (к сожалению, ее актерская жизнь не сложилась — впоследствии она пела в хоре Большого театра). Происходило полное слияние музыки с действием, возникало ощущение пушкинской простоты — и в вокальном, и в режиссерском, и в актерском плане. Станиславский избегал какого-либо разрушения музыки; иногда ритмичность могла казаться чрезмерной, как в ариозо Ольги в первом действии, где ее порхание по ступенькам ритмически совпадало со строем музыкальной фразы.

Нужно было вложить много таланта и усилий, чтобы это очарование не разрушилось, когда спектакль был перенесен на большую сцену Нового театра (в то помещение, где сейчас Центральный детский театр) и актеры надели необходимые костюмы. В известной, весьма малой степени оно ушло уже тогда, а теперь спектакль, перенеся множество возобновлений и обновлений, хотя и продолжает жить в репертуаре Музыкального театра, стал лишь тенью того, чем был первоначально. Славе этого спектакля способствовало и то, что такой «Онегин» появился впервые, он был открытием, а затем подобное решение не раз повторялось в разных вариациях на разных сценах. Дальнейшие поиски Станиславского шли по той же линии — среди них наиболее принципиальны были «Богема» и «Царская невеста», последовательно сделанные в том же строго реалистическом плане.

Немирович-Данченко в реформе оперы шел иным путем. Его начинание выглядело едва ли не скандально, тем более что было осуществлено в чрезвычайно трудный для Художественного театра сезон, когда чувствовалось, что его репертуар не приобретает нужного звучания, и была ясна необходимость в масштабном спектакле. После возобновления «Иванова» и «Нахлебника» театром был показан «Каин», с которым внутри МХАТ связывались огромные надежды и который привел к довольно сомнительным достижениям. Мечты Станиславского относительно архитектурного решения сцены не осуществились; не удалось и задуманное решение света,

вероятно, слишком смелое по тому времени, тем более что дела с электричеством обстояли тогда плохо. Леонидов замечательно репетировал Каина в фойе, но на сцене среди сооруженных Н. А. Андреевым уходящих ввысь и каких-то непонятных колонн, одетый к тому же в трико и какую-то подпоясанную веревкой хламиду, гневался на эти внешние несуразицы, которые активно не принимал и которые мешали ему жить ролью. Спектакль прошел всего восемь раз. И вдруг недели через две-три после него на сцене Художественного театра появилась оперетта Лекока «Дочь Анго», сразу же завоевавшая огромный успех. Помню, я сидел на ступеньках бельэтажа и никак не мог ответить себе на вопрос: не оскорбителен ли этот спектакль для марки Художественного театра, место ли ему на этой сцене.

Остроумно посаженный оркестр звучал неизвестно откуда. Спектакль был решен в стиле французских гравюр эпохи Реставрации. Великолепное актерское исполнение, предельно музыкальное, без всяких опереточных штучек, производило ошеломляющее впечатление. Написанный с большим вкусом текст казался почти классическим по сравнению с привычными опереточными либретто. О. В. Бакланова, драматическая актриса, обладавшая великолепным голосом, была очень хороша в роли Ланж. На роль Анж Питу был приглашен А. Н. Веселовский, молодой певец с первоклассным тенором и тонкой музыкальностью. Клеретту играла элегантная польская опереточная актриса К. Ф. Невяровская, и казалось, что Клеретта невозможна без ее очаровательного акцента. Среди участников массовых сцен были молодые Андровская, Хмелев; какого-то старичка на рыбном рынке играл В. М. Михайлов, актер МХАТ, когда-то прославившийся в роли Третьего мужика в «Плодах просвещения», поставленных Станиславским еще в Обществе искусства и литературы. Спектакль во всем следовал стилю Лекока — это было не кричаще ярко, а элегантно, все было сделано с полным изяществом, и «Дочь Анго» стала таким же знаменитым спектаклем, как чуть позже «Турандот».

Дела Музыкальной студии Немирович-Данченко замыслил широко. Правда, поставленная им «Перикола» с той же Баклановой и с декорациями П. П. Кончаловского выглядела более опереточно и потому неубедительно. Противоречия крылись в самом замысле, в определении ее жанра как мелодрамы-буфф. По-моему, не полу-

чилось ни мелодрамы, ни буфф. В середине спектакля почему-то вспыхивало восстание, стиль музыки нарушался, хотя весь спектакль был сделан в рамках безупречного вкуса и, очевидно, не случайно продержался на сцене более четырех десятилетий.

Немировича-Данченко волновала идея синтетического театра, занимавшая в те годы и Комиссаржевского и Таирова. Наиболее значительных результатов он достиг тогда в двух спектаклях — «Лизистрата» и «Карменсита и солдат».

«Лизистрата» была спектаклем чрезвычайно смелым. И хотя текст Аристофана был довольно грубо переделан Д. П. Смолиным, это не помешало решению спектакля как героической комедии. Декорационное решение И. М. Рабиновича — одно из самых сильных, которые я знаю за всю жизнь советского театра. На фоне глубокого синего неба возникали ослепительно сияющие белые колоннады и переплетения площадок и лестниц. Незабываемое впечатление оставлял тот момент, когда во время разгоравшейся драки на глазах у зрителя начинала вращаться сцена — то соответствуя движению толпы, как бы следуя за ее перемещением, то, наоборот, противореча ее движению, увозя ее за кулисы. Рождалось бесконечное количество комбинаций, множество новых и новых пластически выразительных образов. Это точно совпадало с драматическим напряжением действия, было точно поддержано музыкой и воспринималось абсолютно органичным. Это решение получало необыкновенную силу и потому, что до «Лизистраты» никому не приходило в голову вращать сцену в момент действия. Менее убедительной казалась музыка Р. М. Глиэра, и, главное, не убеждало решение танцев в стиле Айседоры Дункан.

Более противоречивым — при предельной последовательности и законченности режиссерского замысла — спектаклем была «Карменсита и солдат», воспринимавшаяся тогда особенно разительно в неизбежном сопоставлении с только что показанной в Большом театре мажорной «Кармен» Санина. Впервые увидев «Карменситу», я взвыл от негодования: что за безобразие совершается на сцене Художественного театра! Какой глубокий пессимизм! Как можно так обращаться с Бизе!

Но постепенно я влюбился в этот спектакль. Режиссерский замысел Немировича-Данченко был глубоко самостоятелен. Владимир Иванович всегда подчеркивал,



М. Н. Ермолова



О. О. Садовская — Зиновия Терентьевна.
«Ассамблея» П. П. Гнедича



Е. К. Лешковская — Сюзанна,
А. И. Южин — Фигаро.
«Женитьба Фигаро» Бомарше


2982. В. Н. ПАШЕННАЯ.
Собс. изд. фотогр. и худож. фотот. К. А. Фишеръ, Москва—С.-Петербургъ.

В. Н. Пашенная



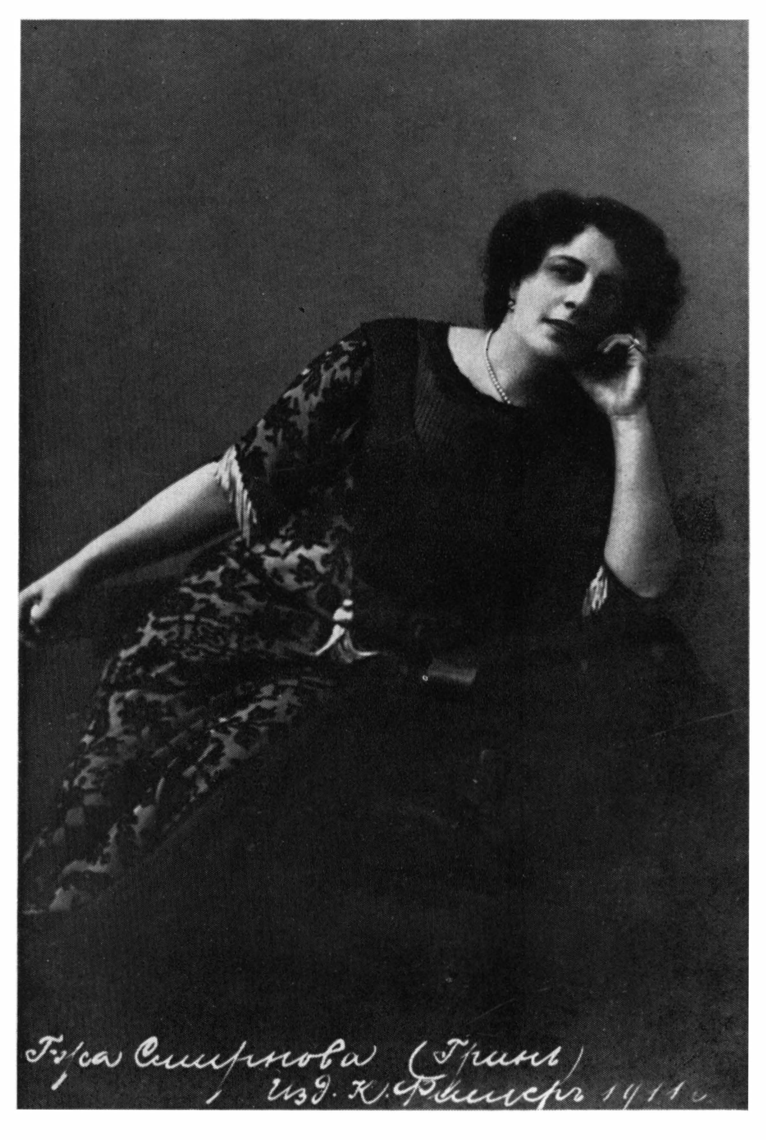
Е. Н. Рощина-Инсарова — Симбирцева.
«Дама из Торжка» Ю. Д. Беляева



О. В. Гзовская



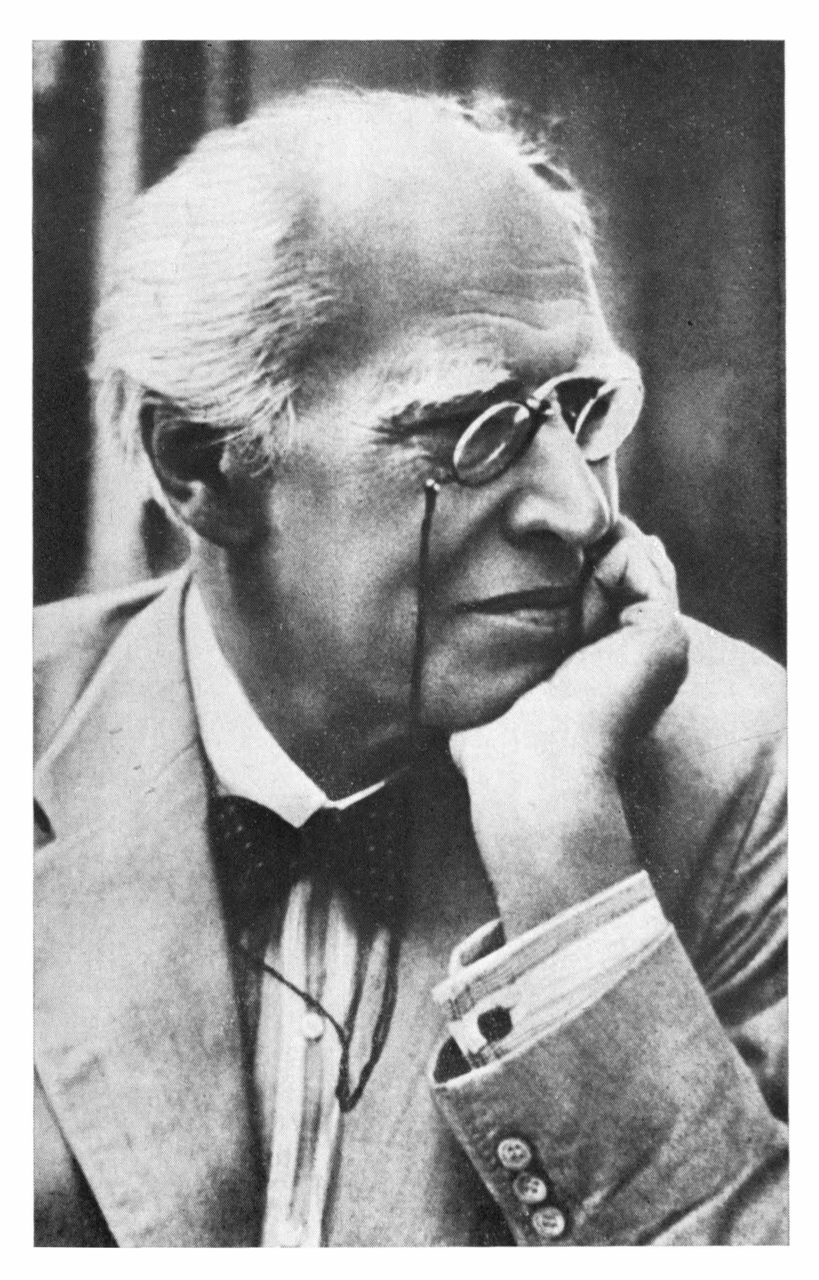
В. А. Шухмина — Сюзанна.
«В царстве скуки» Э. Пальерона



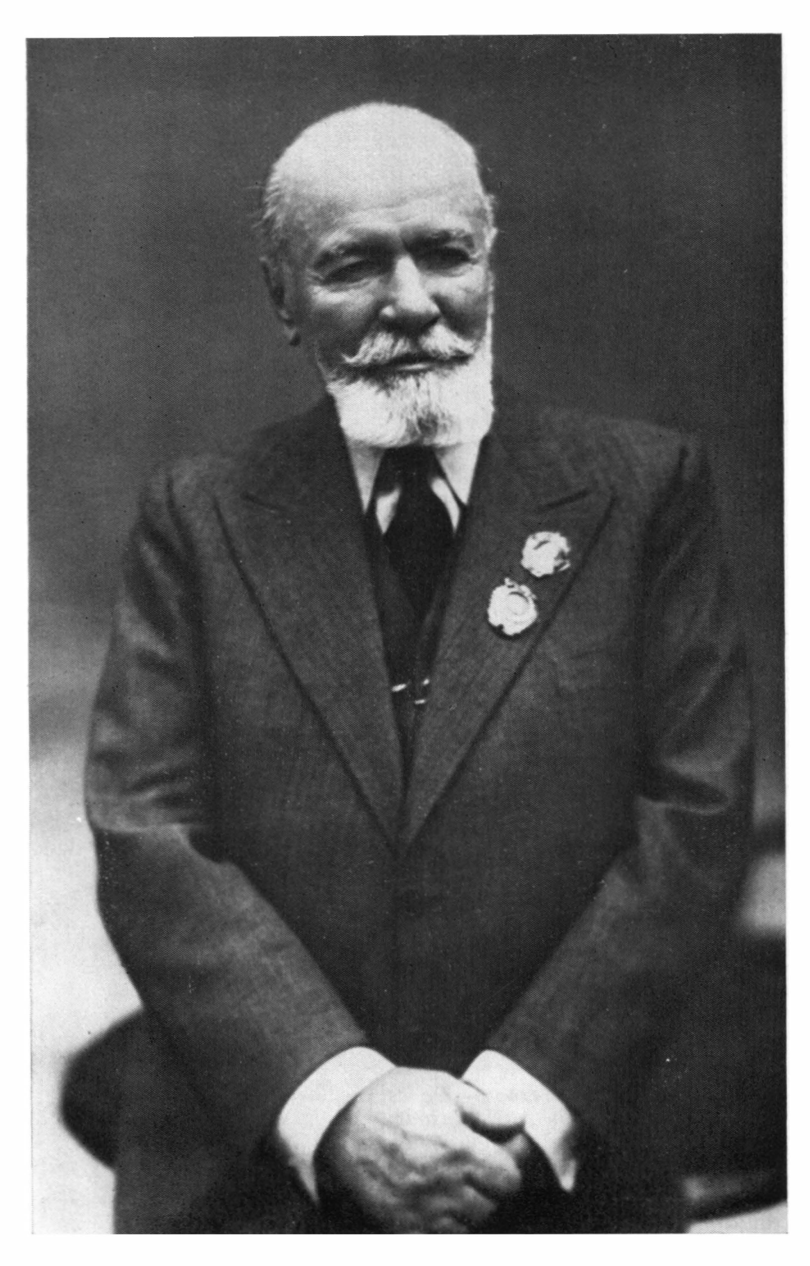
Н. А. Смирнова — Лидия Юрьевна.
«Грань» Н. И. Тимковского



К. В. Бравич — Юлий Цезарь.
«Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу



К. С. Станиславский



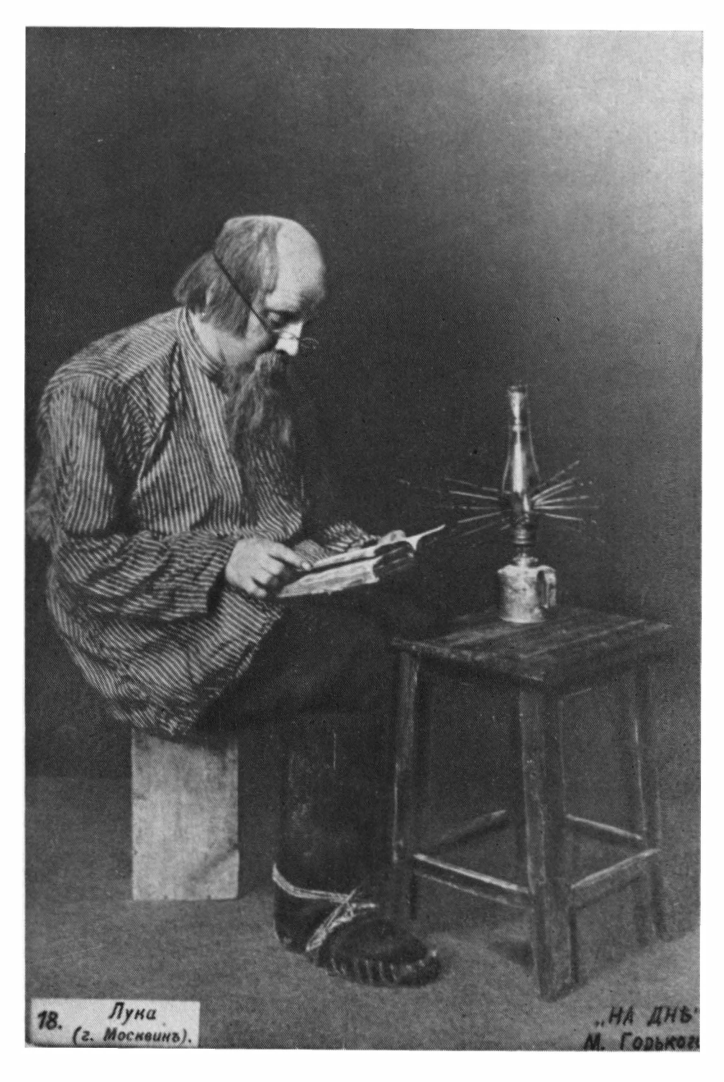
Вл. И. Немирович-Данченко



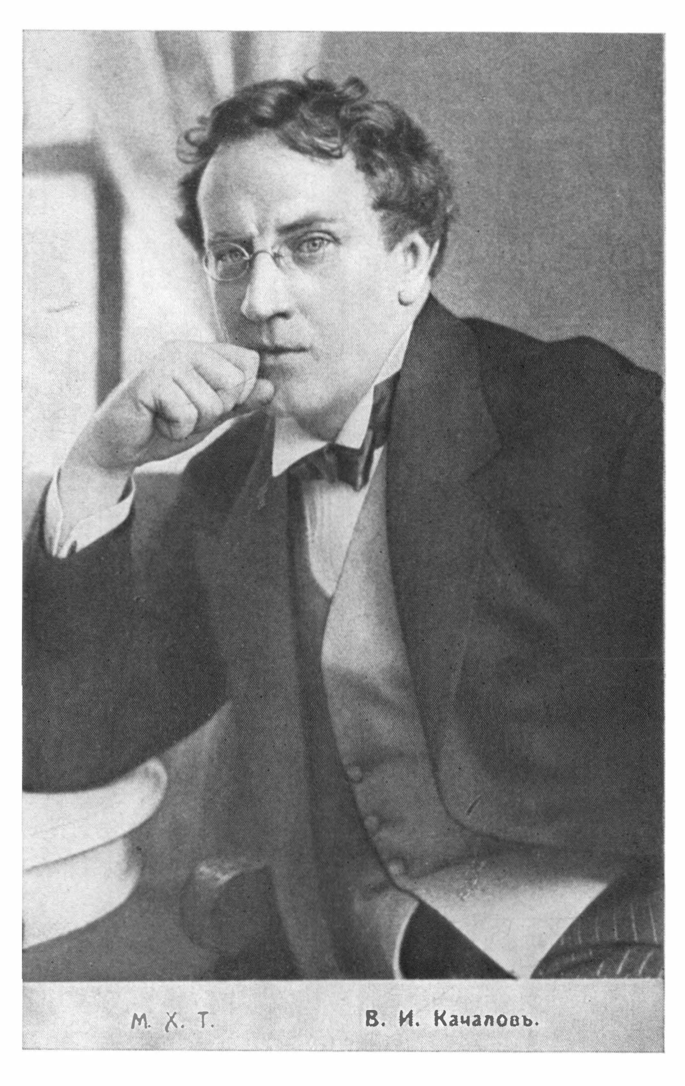
О. Л. Книппер-Чехова — Раневская.
«Вишневый сад» А. П. Чехова



М. П. Лилина



И. М. Москвин — Лука.
«На дне» М. Горького



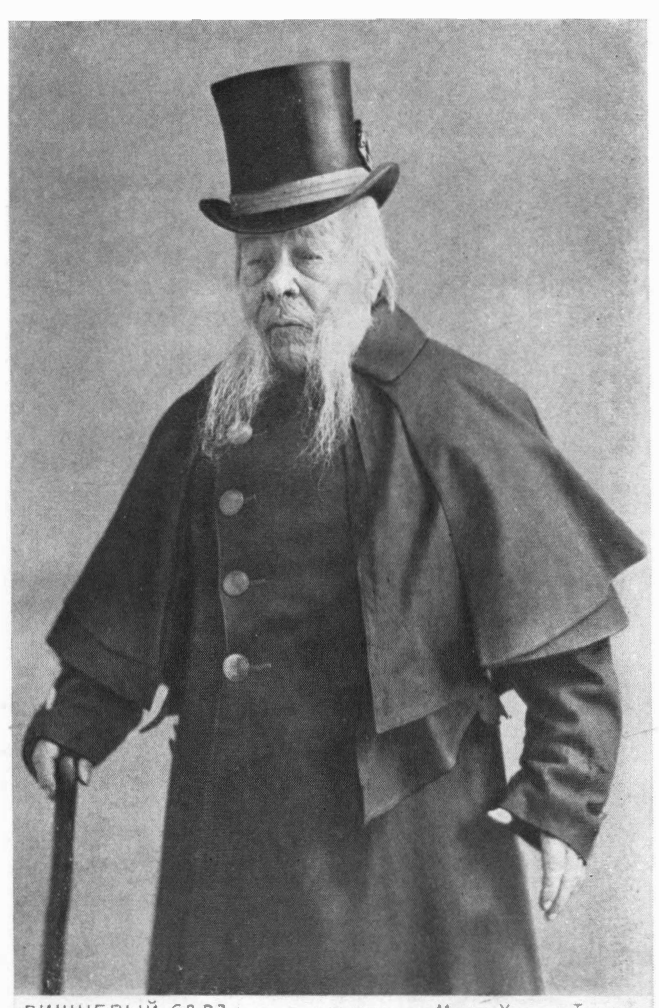
В. И. Качалов



Л. М. Леонидов



В. В. Лужский. Портрет работы Б. М. Кустодиева



А. Р. Артем — Фирс.
«Вишневый сад» А. П. Чехова



В. И. Лихачев



Е. Т. Жихарева — Елена.
«Дитя любви» А. Батайля



В. Л. Юренева



Е. А. Полевицкая — Консуэлло.
«Тот, кто получает пощечины»
Л. Андреева



Н. М. Радин



В. В. Максимов — Мешем.
«Стакан воды» Э. Скриба

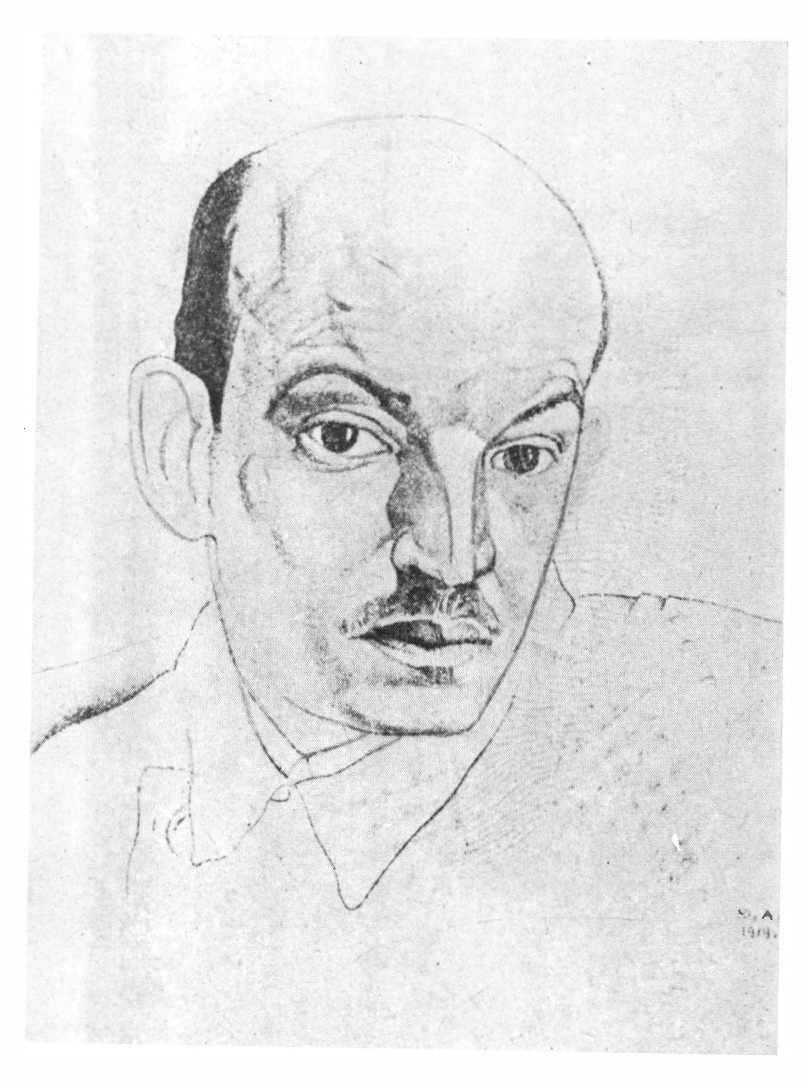


Б. С. Борисов



Н. Ф. МОНАХОВЪ.

Н. Ф. Монахов



Ф. Ф. Комиссаржевский.
Рис. Ю. П. Анненкова



А. П. Зонов



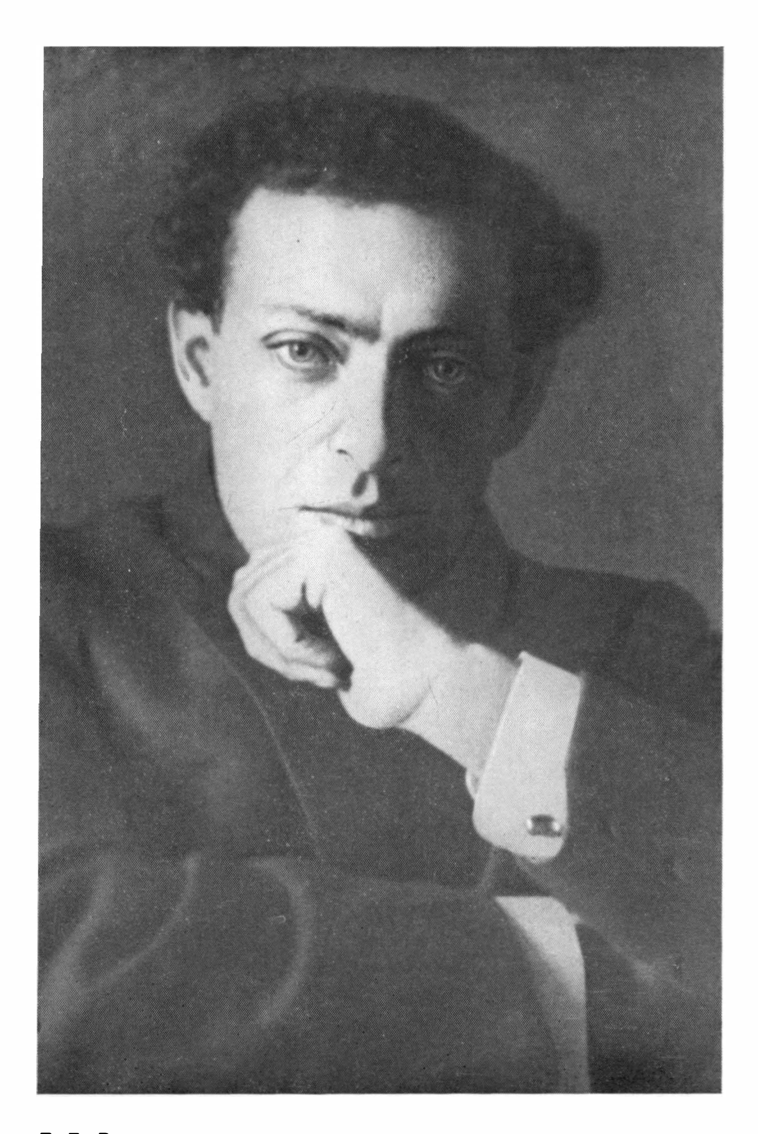
В. Э. Мейерхольд



А. Г. Коонен, Е. А. Уварова, А. Я. Таиров и И. И. Аркадин



М. А. Чехов



Е. Б. Вахтангов

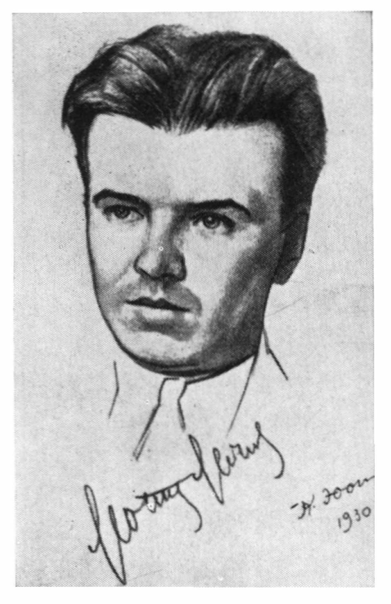


Ю. А. Завадский



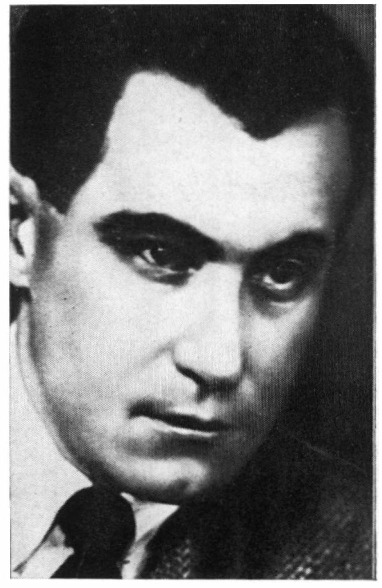
М. А. Булгаков

Л. М. Леонов

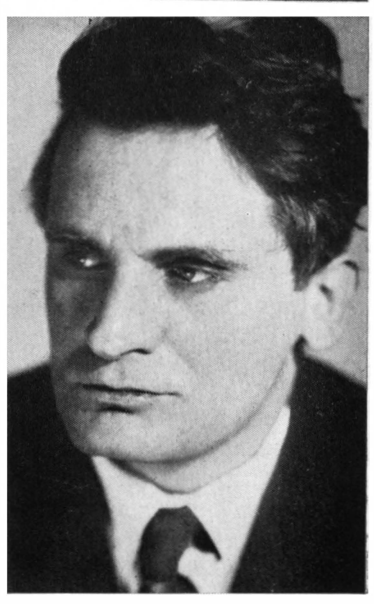


Вс. В. Иванов





В. П. Катаев

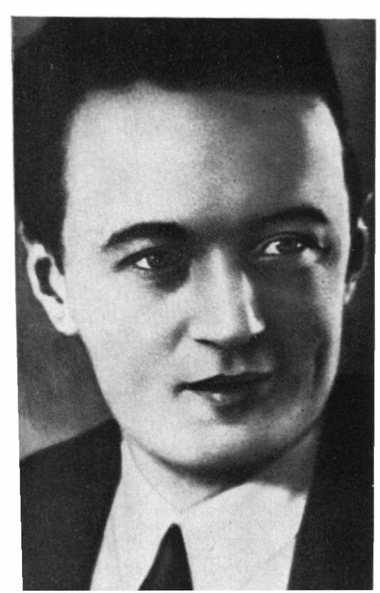


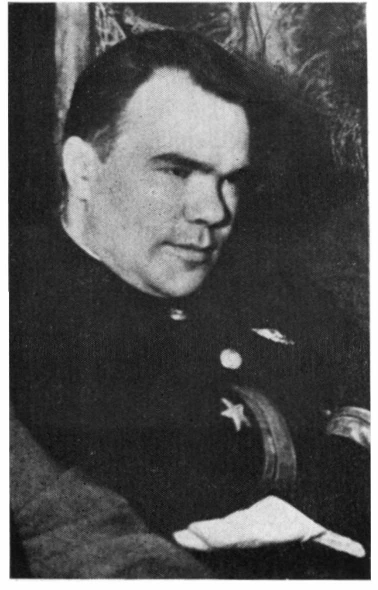
Ю. К. Олеша

В. М. Киршон

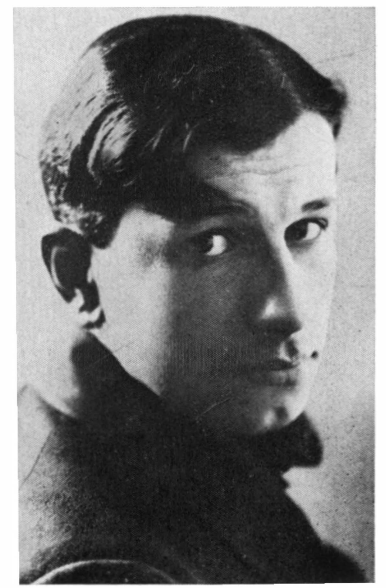


А. Н. Афиногенов

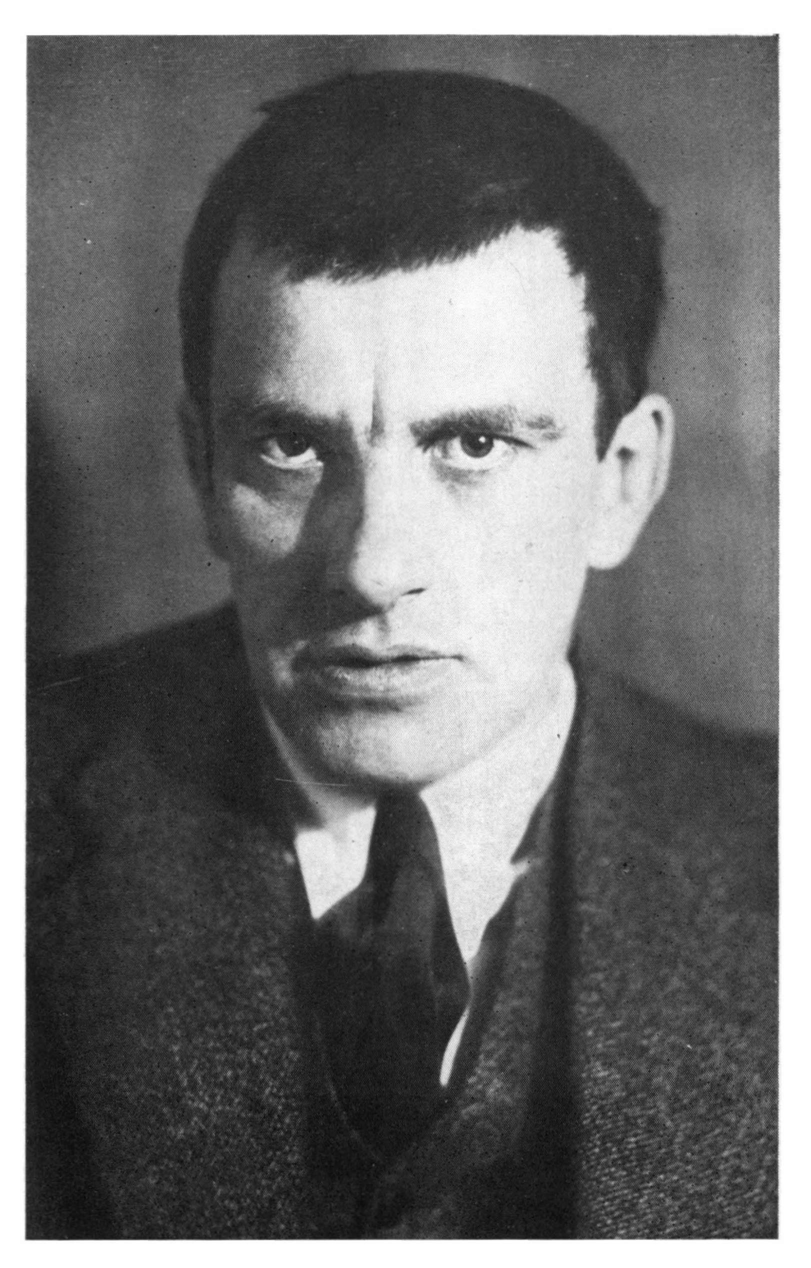




Вс. В. Вишневский



Н. Р. Эрдман

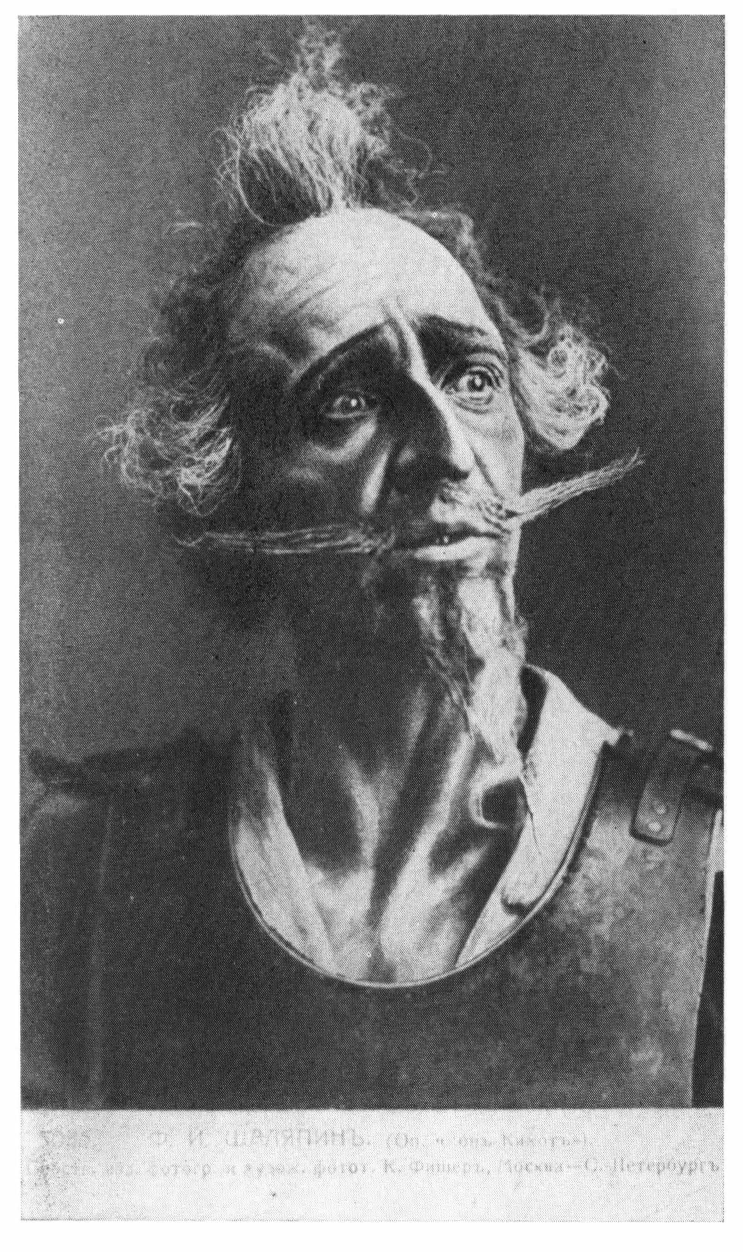


В. В. Маяковский

И. Я. Судаков *В. Г. Сахновский*



Н. П. Баталов *Н. П. Хмелев*



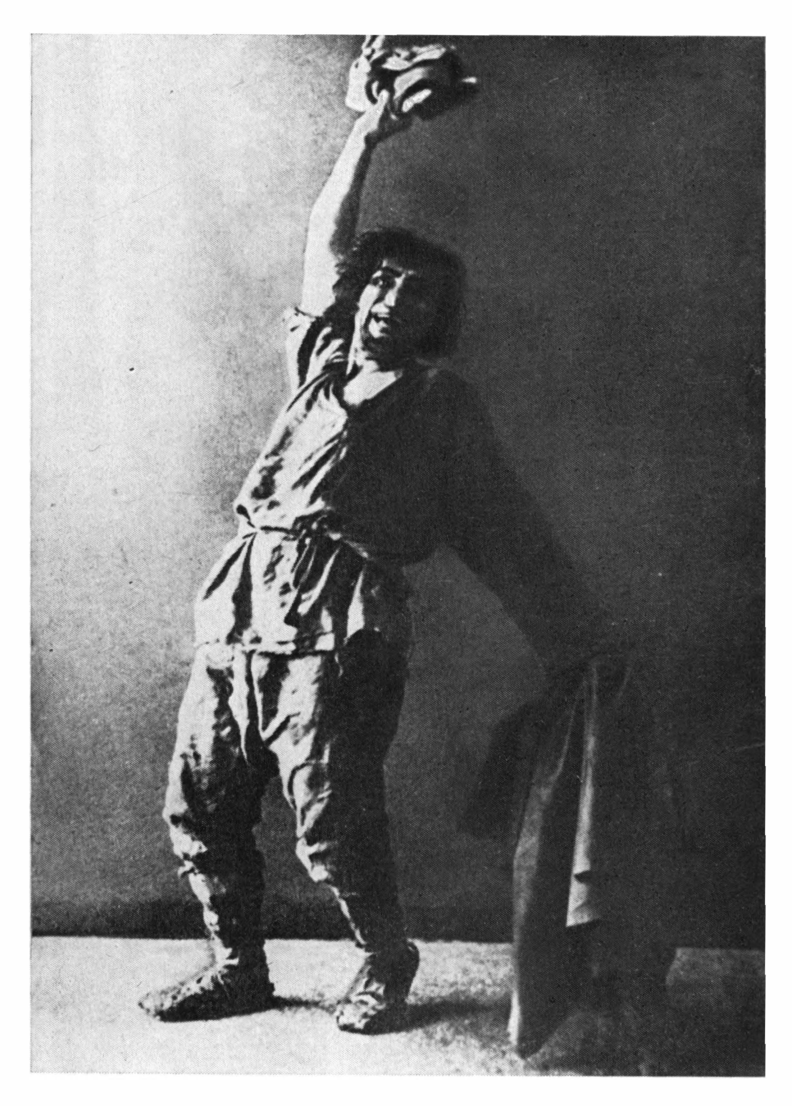
Ф. И. Шаляпин — Дон Кихот.
«Дон Кихот» Ж. Массне



Л. В. Собинов



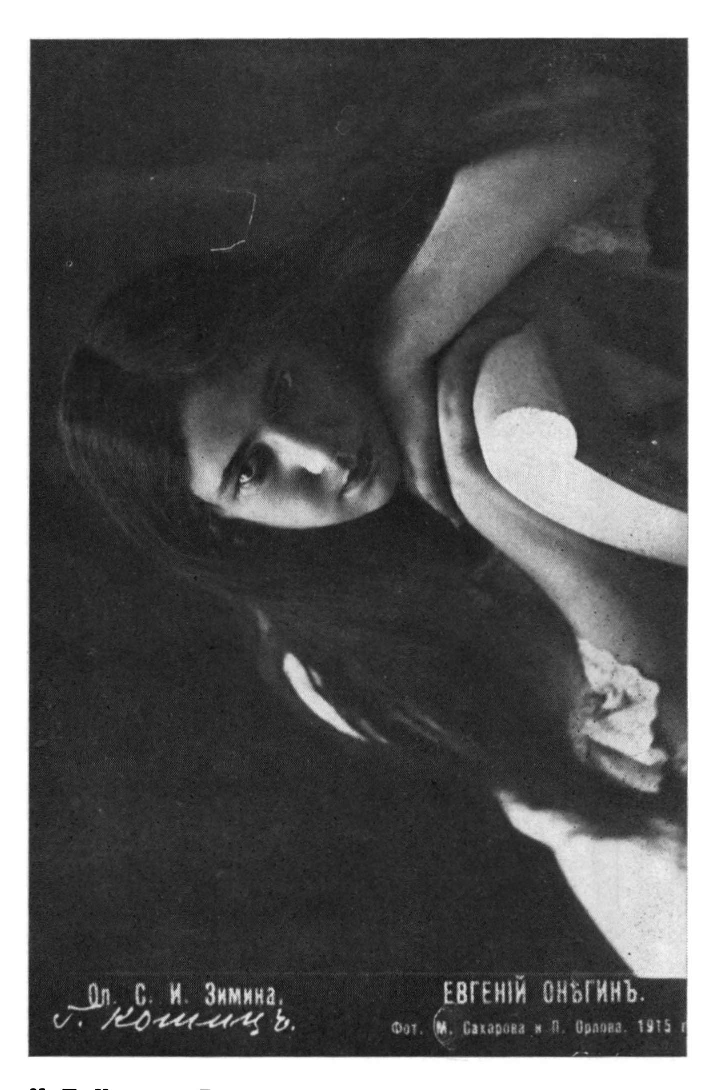
А. В Нежданова



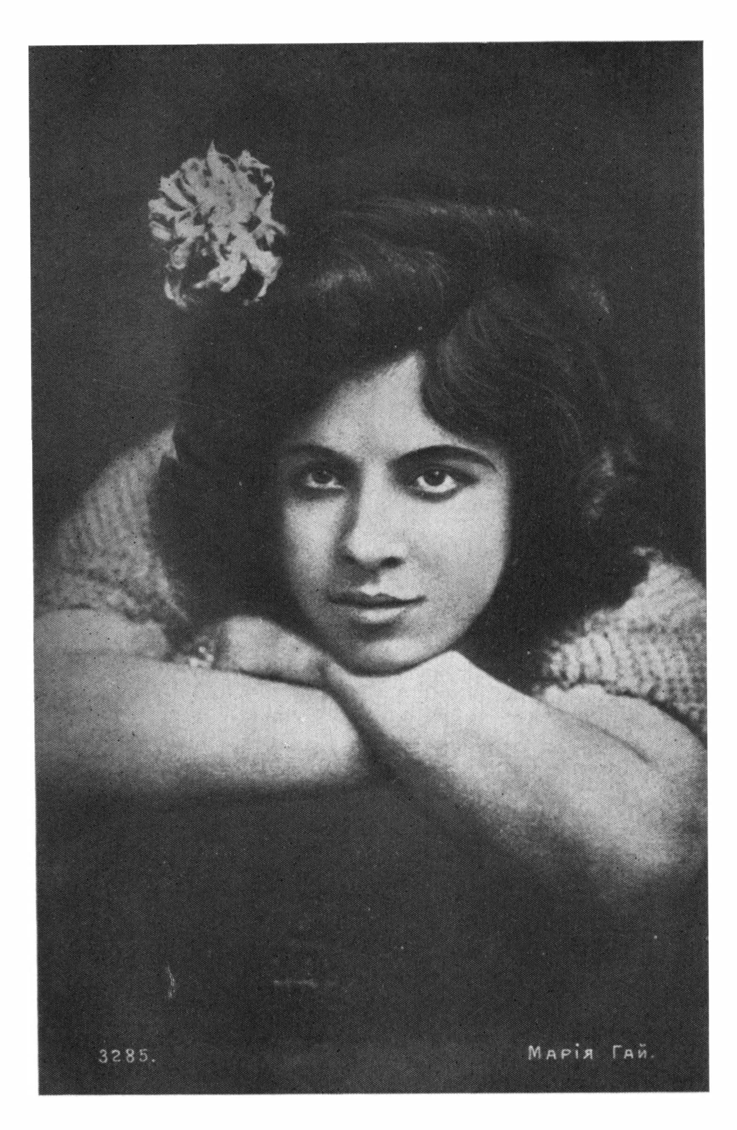
И. В. Ершов — Гришка Кутерьма.
«Сказание о невидимом граде
Китеже и деве Февронии»
Н. А. Римского-Корсакова



С. И. Друзякина — Тоска,
В. П. Дамаев — Каварадосси.
«Флориа Тоска» Дж. Пуччини



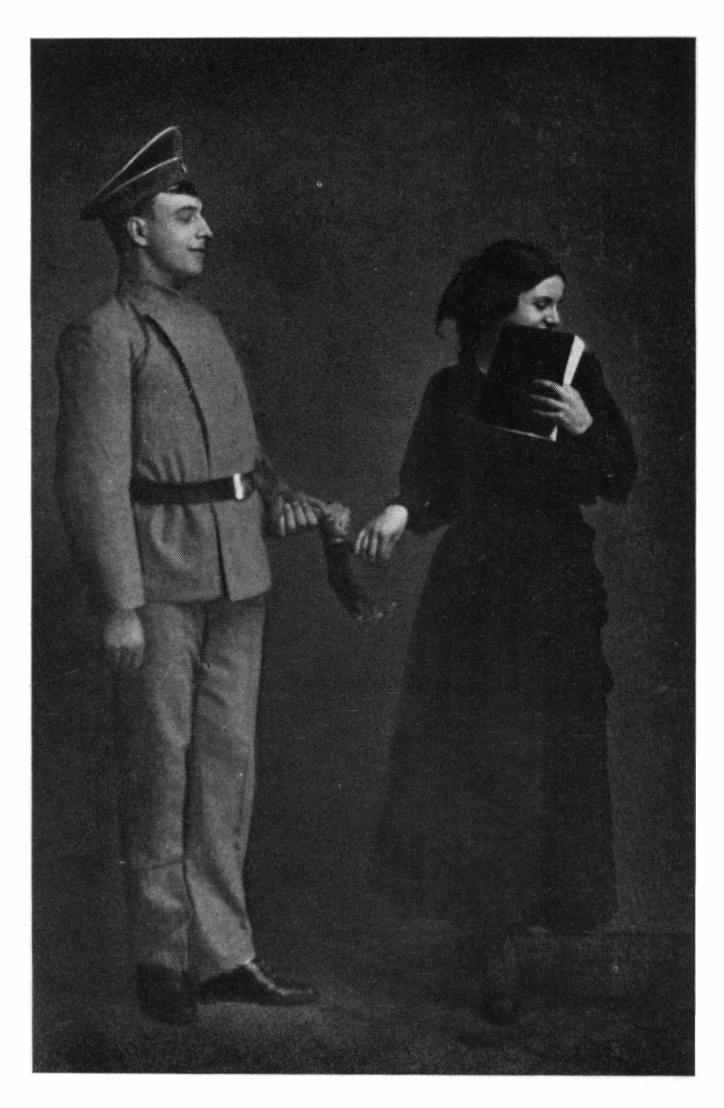
Н. П. Кошиц — Татьяна.
«Евгений Онегин» П. И. Чайковского



Мария Гай



Е. В. Гельцер — Раймонда.
«Раймонда» А. К. Глазунова



А. М. Балашова и М. М. Мордкин



С. В. Федорова

что в Музыкальной студии идет не «Кармен», а «Карменсита и солдат» на музыку Бизе. Спектакль поражал сумрачностью. Он был выдержан в коричневых, оранжевых, золотых тонах — возникал образ обожженной солнцем Испании. Когда открывался занавес, на сцене не было ни толпы, ни играющего в карты караула. По пустому пространству сцены расхаживал солдат, одетый в коричневатый костюм, перед ним появлялась Карменсита, и в этой встрече Карменситы и солдата, встрече сильной, загадочной женской красоты с простодушным и внутренне прямолинейным солдатом, было заключено все действие первого акта. Хор Немирович-Данченко поместил на лестницах и галереях, окружавших пустую сцену. Хор следил за тем, что совершается внизу; в руках у хористок были огромные веера, их движения точно передавали напряженность, с которой хор сопереживал происходящему на сцене. Партия Микаэлы была передана некоему Голосу из хора, который выражал то, что происходило в душе Хозе. Действие второго и третьего актов разворачивалось в таверне — переплетение переходов и лестниц давало ощущение каких-то подвалов, катакомб. Куплеты Тореадора были выделены в отдельную сцену, а гадание Кармен, появление какой-то старухи, приводившей молодого лейтенанта, убийство которого отрезало для Хозе возможность уйти от цыган,— все это, отвечая характеру музыки Бизе в этом акте, приобретало захватывающую трагическую выразительность. В четвертом акте были исключены знаменитые танцы и все, что могло отвлечь от последней встречи Хозе и Карменситы.

Можно было обвинять Немировича-Данченко в явном и интенсивном нарушении партитуры, в чудовищном сокращении музыки, перенесении музыкальных номеров из одного акта в другой, но сам по себе режиссерский замысел был предельно последователен, заставлял ощутить трагическую стихию в музыке Бизе. И когда позже, отстаивая этот спектакль, мы то пытались вводить танцы в четвертом акте, то превращали Голос из хора в старуху — мать Хозе, или хотя бы меняли костюм Кармен, выпуская ее в последнем акте в парадном белом платье,— все это лишь мешало властному режиссерскому замыслу.

Обращаясь к балету первых послереволюционных лет, нужно помимо Гельцер вспомнить знаменитую тогда четверку балерин Большого театра — А. И. Абрамову,

Н. Б. Подгорецкую, В. В. Кудрявцеву и Л. М. Банк. Если бы не было их, вряд ли бы смог сохраниться московский балет в целом. Ни одна из них, наверное, не могла бы стать балериной-звездой, как Гельцер, Семенова, Уланова или Плисецкая. Они, все четыре, технически были не так уж вооружены и сразу должны были уступить место пришедшим потом Семеновой и Лепешинской. Но этих четырех нельзя забыть потому, что в них была какая-то скромность тех лет, в них не было ничего вызывающего, не было балеринского шика, они никогда не делали больше того, что могли, всегда оставаясь чудесными художницами, хотя и не могли похвастаться тем техническим богатством, которое в последующие десятилетия стало таким ослепительным в советском балете. Каждая из них обладала своей индивидуальностью и имела свое амплуа, что и позволило им вместе вынести выпавший на их долю каторжный труд. Банк — очень красивая женщина с пластически великолепным телом — была балериной классически холодной и строгой. Кудрявцева, нежная, почти бесплотная, чем-то напоминала Уланову. Подгорецкая была более острой — ближе к Плисецкой, а у Абрамовой было что-то от Лепешинской, но без присущего той вызова; по амплуа она была инженю, очень женственной, и ее лучшим, идеальным исполнением была Кошечка в «Спящей красавице».

Постепенно в балете стали появляться новые спектакли. Поставили «Петрушку» для Гельцер, затем «Грот Венеры» из «Тангейзера», затем начались новые поиски. Для Москвы они были связаны не столько уже с именами Горского и Гельцер, сколько с именем К. Я. Голейзовского.

Дополнения к «Дневнику театрального критика»

Еще о Полевицкой *

Вы спрашиваете мое мнение об игре Полевицкой. После «Черной пантеры» я уже писал об этой актрисе отличного, вполне созревшего мастерства, изнемогающей под тяжестью своего технического богатства **. Спектакль «Дама с камелиями» не изменил моего первоначального мнения. Я по-прежнему не думаю ни того, что Полевицкая «вылиняла», ни того, что она «необычайная» актриса. Туман студенческих восторгов помешал Вам различить пределы ее возможностей — Вы впали в максимализм. Вы обольщены воспоминаниями о днях Вашей нежной любви к Полевицкой во времена «Дворянского гнезда» и «Гедды Габлер». Встретившись с ее сегодняшними выступлениями, Вы не нашли в Полевицкой образа актрисы, созданного некогда нашей темпераментной фантазией, и готовы сделать Полевицкую ответственной за Ваши прошедшие предосудительные театральные увлечения ядовитым характером ибсеновской героини и святостью Лизы Калитиной. Дело в том, что в ее игре никогда не было таких туманных метафизических сущно-

---

* Ответ на статью С. Марголина в журнале «Театр и музыка» (1923, № 30).

** См.: «Театр и музыка», 1923, № 28.

стей, как «аскетическое умерщвление плоти», «сценическое монашество» или «строгость», странным образом оказавшаяся ее «фривольностью», и «одиночество», служившее ей «общительностью». Творчество Полевицкой обыденнее, проще и конкретнее — в ее игре нет иной метафизики, кроме метафизики театра, и иной философии, кроме философии ее мастерства. Она — очень «актриса», в этом ее качестве лежат все ее противоречия, достоинства и недостатки.

Но Вы отказались от оценки ее профессионального мастерства и тему о Полевицкой подменили темой о старом и новом театре, о наследии прошлого и революции. Разочарованный в своих ожиданиях, раскаявшийся в своих увлечениях, Вы неожиданно обиделись на очень естественное отсутствие в пьесах Дюма и Островского «борьбы рас, поколений и масс» и мифической «борьбы стихий и океанид» и вступили на путь идеологического гнева и публицистического темперамента. Ваш конечный итог может быть сведен к упрощенной, привычной и в затруднительных случаях спасительной формуле: «Необычайная актриса такая-то играет изумительно плохо, потому что она не наша современница».

Формула неверна: актриса вчерашнего дня, Полевицкая играет «Даму с камелиями» хорошо — хуже два последних акта, совсем хорошо — третий. Полевицкая в самом существе своем актриса мелодрамы, ущемленная психологизмом. Теперь в ней стало больше сценичной эффектности и меньше лирики. Ее техническое богатство превышает ее внутренние данные. Она искусно прячет провинциализм своего мышления за блеском техники. Она доводит разработанность роли до предела — ее искусство не знает пустых мест, скорее — чрезмерную заполненность. Ее мастерство заключается в превосходном умении строить образ, но ее противоречие лежит в том, что при стремлении к полному перевоплощению Полевицкая всегда остается только актрисой, мастерски и блестяще показывающей роль: ее работа восхищает, но ее игра никогда не волнует глубоко. Она относится к пьесе как к сценарию — плохие авторы часто портят своими пьесами ее искусную игру. Она вполне объективная актриса, но подлинная область ее творчества — простые, крепкие и обыденные чувства, скрытые за мнимой психологической изощренностью; в конце концов, Полевицкая всегда играет очень обыкновенных женщин с очень обыкновенными чувствами и страстями. Однако в ее грубова-

том искусстве за явной шелухой трафаретных приемов, за чрезмерным щегольством техникой, за подчеркнутым и часто слезливым пафосом звучит та правда традиционного театра, которую я люблю в Монахове и Грановской: верность своему мастерству, четкость техники и чистота творчества.

Звучала эта правда и в спектакле «Дама с камелиями». Это было ясно, просто, сосредоточенно и по-настоящему мелодраматически ярко. В Маргарите Готье Полевицкая обнаруживает прекрасное умение играть чистоту без подчеркнутой наивности и любовь без надоедливой и пряной эротики. Она не боится резкой смены чувств, откровенно играет мелодраму Дюма и не прячется трусливо за общедоступным рецептом иронического театра, по которому любая пьеса, начиная с Эсхила и кончая Вас. Каменским, легко и безболезненно обращается в современную. Вы, согласно всем добрым традициям, «переросли» «Орлеанскую деву» и по этому поводу презираете «Даму с камелиями». Не презирайте. Эта условная, честная старая мелодрама лучше и нужнее сейчас, чем унылый символизм «Гедды Габлер» или история немецкой несчастной проститутки, рассказанная в эротическом «Пламени». «Дама с камелиями» никого не обманывает, она проста и ясна и говорит о хороших и сильных чувствах. Она вполне созвучна архаическому, но прекрасному искусству традиционного театра — в этом старом театре есть замечательные вещи: пафос, строгая и четкая работа, честная ясность — и многое другое. Я думаю, что некоторые из этих вещей есть и в Полевицкой — актрисе напряженной воли и первостепенного сценического умения.

Напрасно и бесцельно оценивать игру Полевицкой с точки зрения строящегося «театра современности». Такого суда она, как и большинство актеров, выдержать не может. Она только актриса современного ущербного театра. Театра же современности, театра, оформившего духовное наследство революции, нет — отзвуки его просквозили в «Федре», «Гадибуке» и мейерхольдовских постановках, он рождается гораздо более неожиданными и сложными путями, чем это следует согласно самым темпераментным формулам и самым удобным схемам, и не ищет себе союзников там, где он — в лучшем случае — может найти только нейтральных спутников.

Вы уверены в том, что актрису Полевицкую необходимо спасать. Я в этом не убежден. Не так легко совер-

шается перебег из одного театра в другой. Я не верю запоздалым обновлениям — они тщетно ловят ускользающий от них хвост прогресса,— новые одежды лживо и лицемерно болтаются на людях, которым они не предназначены и которые не умеют их носить. Противоречия дарования Полевицкой осуждают ее на то, что по своим актерским способностям она не может стать актрисой трагедии и всегда останется отличной актрисой бытовой мелодрамы. Один из немногих путей для актеров традиционного театра в наши дни — предельный пафос своего мастерства; тогда они дадут лучшее из того, что в них заключено. Так и путь Полевицкой — путь не измены себе, а путь утверждения и органического развития своего искусства, строгой работы в театре, а не прекраснодушного «отказа от выступлений», как предлагаете Вы.

Впрочем, в Вашем лирико-автобиографическом признании о путях Вашего обновления помимо философических умозаключений есть много бесспорных вещей. Например, о том, что «железные годы» приучили нас к молчанию. Скупые на похвалы, не будем чрезмерно расточительны на «словесные потоки». Перестанем хвастливо разменивать на стертые медные пятаки наследство революции и поостережемся по совсем неподходящим поводам «кропить кровью» страницы газетных фельетонов.

1923. Публикуется впервые.

Письма о театре

Те, кто были свидетелями театральной революции 1920—1922 годов, помнят необузданный жар теоретических споров и пыл словесной борьбы; обилие театральных деклараций и манифестов; расточительные изобретения новых формальных приемов и отчетливую постановку идеологических и практических проблем; первое появление Мейерхольда, провозгласившего «Театральный Октябрь»; начавшуюся борьбу между фронтом академического и «левого» театра; состояние вооруженного лагеря и разделение театров на армии, предводительствуемые режиссерами; упорный натиск «левых» театров на «правые» и не менее упорную защиту «правыми» театрами своих позиций; вовлечение все более и более широких кругов зрителя и непомерное развитие студийности; и среди этой внешней ожесточенной борьбы назревание новых театральных форм, попыток оформления внутреннего опыта революции, бросившего зрителю творчество

Вахтангова, мейерхольдовских «Рогоносца» и «Землю дыбом» и таировскую «Федру».

Последние два сезона как будто внесли успокоение в нашу театральную жизнь. Театральные диспуты сократились в своем числе, и интерес зрителя от теоретических построений основательно перешел к единичным художественным явлениям. Театр давно потерял вид вооруженного лагеря, и вместе с этим исчезли фронты. «Правые» театры перестали защищать свои приемы с тем упорством, с каким они предавались этому почтенному занятию в годы борьбы, и внимательно прислушиваются к тем достижениям, которые принес с собою театр «левых». Может быть, только теперь с достаточной ясностью вырисовывается то наследие, которое оставило за собой памятное пятилетие сценической революции. То патетическое и необузданное время — время деклараций и неустанного изобретения новых форм — предопределило все течение театра. Приоритет, который получил театр над всеми искусствами, определил его особое положение среди других видов искусства. В те годы, когда и литература и живопись в силу экономических и иных условий принуждены были молчать, один театр говорил категорически и полным голосом, и вся та духовная жизнь, которая была внедрена в общество, до конца проявлялась только на театре. Все те теоретические положения о современном искусстве, о взаимоотношениях, стиле и идеологии, об оформлении быта и внутреннего опыта революции — все эти положения впервые прозвучали на театре, но теперь стали обязательными в равной мере для поэзии, и для живописи, и для музыки. Теперь приоритет исчез, и театр занял принадлежавшее ему ранее равное место среди других искусств. В своем быстром лёте он опередил и литературные и живописные искания и теперь приостановился, ожидая помощи от поэтов и художников. Так возникли перед театром новые задачи, которые отнюдь не исчерпываются вопросами только конструкции или скупых идеологических построений. Схематическое разделение на «правый» и «левый» фронты соответствовало той страстной и обожженной жизни, которая была не только внутри театра, но которая диктовалась всей окружающей обстановкой. Этот схематизм становится невозможным, и в современной обстановке обогатившаяся жизнь требует и от театра такого же широкого и богатого отклика. Разделение на фронты не оправдывается более ни формальными условиями, ни общественной об-

становкой. Взаимовлияние отдельных театральных течений очевидно и в плоскости эстетической и плане идеологическом. Театральный аскетизм первых лет революции уступил место новому театральному ренессансу. Может быть, и теперь внутри отдельных театров, среди единичных групп художников неслышно назревает создание третьего фронта, фронта, который объявил бы новые задачи театрального искусства, но пока о нем говорить преждевременно и напрасно.

Ни Малый театр, ни Художественный, ни Камерный уже не находятся в позиции той взаимной исключительности, которая характеризовала годы 1919—1922. Если раньше вопросы конструктивизма были разделяющей чертой, и на Малой сцене было невозможно появление конструктивных декораций, то теперь в новой пьесе Глебова «Загмук» задача бытоизображения соединена с целями конструктивного изображения декораций, а в авантюрной пьесе Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских» правдоподобно изображен океанский пароход, послушно завертелась неподвижная до этого времени сцена Малого театра. Если раньше Большой театр мог казаться колоссальным хранилищем стародавних рутинных приемов, то теперь в Экспериментальном театре балетмейстер Голейзовский и художник Борис Эрдман проводят категорическое обновление приемов классического балета. С другой стороны, некогда восстававший против приемов Художественного театра и враждовавший с натурализмом Мейерхольд ставит вопросы оформления современного быта и его художественного освещения. При этом в очищенном и сгущенном виде на сцену возвращаются приемы натурализма, поданные, однако, средствами новыми и неожиданными, учитывающими весь опыт последних лет. Так случилось и при последней постановке Театра имени Мейерхольда «Рычи, Китай!», посвященной, как показывает само заглавие представления, трагедии современного Китая; так случилось и при монументальной постановке оставившей большой след в русском театре сатирической комедии Эрдмана «Мандат».

Вопрос о реализме и натурализме в театре встал сейчас для русского театра с еще небывалой и покоряющей силой. От него невозможно отвернуться, говоря о современных задачах театра. Было бы, однако, в высокой степени несправедливо предполагать полное тождество натуралистических приемов начала века и приемов современности. На конкретных примерах, которым будут

отданы следующие наши письма, отразится, насколько остра возникшая эстетическая проблема и как разнообразны ее отклики на современном театре. Она становится особенно острой в силу того, что непосредственно связана с другим основным вопросом текущей нашей жизни — с тематикой театра — и потому теряет характер только формальной проблемы. Еще менее лежит этот вопрос в плане эксперимента. Уже давно исчез из нашей жизни тот пафос студийности, который вызвал в свое время появление многочисленных студий, из которых только немногие уцелели до наших дней, уже вылившись в большие театры. Не предрешая вопроса о путях театра, можно, однако, уже довольно решительно говорить об отмирании мелких театральных организмов, занимающихся вопросами исключительно аналитическими.

Если в свое время борьба между «правыми» и «левыми» театрами лежала, с одной стороны, в плоскости формальной и разделяющие их принципы теперь оказались в той или иной мере общими всему русскому театру, то другой разделяющей чертой служили вопросы идеологии и тематики. Вряд ли нужно особенно подчеркивать, что классики остаются в основном репертуаре всех театров, как бывших «правых», так и бывших «левых». Если Художественный театр ставит «Горячее сердце» и эсхиловского «Прометея», то в Театре имени Мейерхольда идет «Лес» и готовится «Ревизор». Разница только в методе сценического изображения, а отнюдь не в отрицании самого права возвращения на сцену классических опытов драматургии в нашу эпоху. Гораздо более резко стоял вопрос о современной драматургии, у которой ищет поддержки современный театр. Уже ни один театр не может отказаться от попыток постижения современной жизни, и пьесы публицистические, сатирические и бытовые проникают на русскую сцену в подавляющем количестве. Театр имени Мейерхольда поставил комедию Эрдмана «Мандат», МХАТ 2-й готовит пьесу Файко «Евграф, искатель приключений», в 1-м МХАТе предположена пьеса Леонида Леонова «Унтиловск». Вопрос — в той традиции, на которую опирается современная русская драматургия. Борьба, которая ведется между современными драматургами, сводится к вопросу о следовании классическим традициям Гоголя и Сухово-Кобылина или вредного приспособления упадочных форм рышковской комедии к требованиям современности.

Тема становится определяющим моментом в жизни

русского театра. Она более всего и захватывает зрителя. От подхода к изображаемым событиям и возникают формальные особенности произведений. Зрителя властно влечет искусство как познание жизни и искусство как могучее средство преображения человека. Театры ищут приемы соответственно внутреннему зерну и пафосу жизни каждого из театров. Теперь театр уже не может существовать без помощи со стороны драматурга, который найдет те слова и те лица, которые наиболее мощно могут прозвучать с театральных подмостков. Поэтому зритель наполняет театры в дни постановки исторических пьес, порою смешивая цели педагогики с задачами эстетического порядка и подчиняясь иногда занимательности зрелища более, чем внутреннему существу пьесы. Так, с печальной памяти «Заговора императрицы» и «1881 года» началось шествие по русскому театру исторических пьес, которое закончилось попыткой обобщенного изображения «Пугачевщины» на сцене старого МХАТ. Так, публицистический театр снова заявляет права на существование, и «Воздушный пирог» Ромашова, поставленный в прошлом сезоне в Театре Революции и послуживший откликом на разоблачительный процесс «хозяйственной Панамы», положил начало ряду пьес, остро и категорически ставящих вопросы современной жизни, и закончился пока появлением «Яда» Луначарского на сцене бывшего коршевского театра. Бытовая комедия, разбросанная в различных театрах и сгущающая моменты нашего неустойчивого быта, построенная преимущественно на противоположении старых и новых элементов современной жизни, наиболее яркое проявление нашла в уже не однажды упомянутой комедии Эрдмана «Мандат», за которой последовали многочисленные подражания. Эти три линии — исторической, публицистической и бытовой драматургии — наиболее характерны для современного театра. Каждый из театров ищет своеобразия форм для их сценического выявления.

И наконец, третий, не менее важный вопрос — вопрос о современном актере, о том внутреннем опыте, который он несет с собой на сцену и который позволяет ему по-новому толковать классические образы и создавать типические образы из иногда слабых сценариев многочисленных наших драматургов. Вместе с революцией и порожденным ею разнообразием сценических систем актеры принесли с собой остроту взгляда, четкость сценического построения и право субъективного толкования

каждой роли. Она восходит из крепких недр внутреннего опыта последних лет, и не напрасен, а вполне оправдан тот приоритет актера на театре, который провозглашен самыми противоположными направлениями и самыми разнородными режиссерами. Так возникло гигантское создание Чехова — Аблеухов в «Петербурге», так постепенно рос мейерхольдовский коллектив, так возникли новые исполнения Москвиным Хлынова в «Горячем сердце» или Леонидовым Пугачева.

Такова в самых общих чертах картина и задачи современной московской театральной жизни; невозможно исчерпать их в коротких и беглых страницах. Богатство театральной жизни требует конкретного разбора каждого единичного явления — такому разбору и будут посвящены следующие письма.

1926. Публикуется впервые.

Московская театральная жизнь

Текущий театральный сезон был отмечен рядом на первый взгляд необычайных явлений. Свидетели театральной жизни первых лет революции помнят ту бурную вражду, которая разразилась между так называемыми академическими театрами и театрами «левого фронта». Тогда, в те бурные годы, их разделяли и различные идеологические задания, и вопросы формы, и понимание роли актера. «Левый» театр во главе со своим неизменным вождем Мейерхольдом провозгласил «Театральный Октябрь» — отзвук на сцене Октября политического. Он потребовал агитационности содержания, ломки прежних театральных форм, воспитания актера-трибуна — ради создания монументального площадного театра, который мог бы впитать в себя весь опыт и пафос революционных лет. Мейерхольд, разрушая привычные формы, призывал к созданию политического театра. Режиссер и актер в равной мере должны были быть гражданами своей страны. Враг своего прежнего декадентства и эстетизма, Мейерхольд видел уже новый реализм, реализм вещи — материала, живого человеческого тела — всего того, чья ценность постигнута в эпоху революции. С его именем и с программой «левого фронта» связано утверждение на театре — в игре актеров, в построении декораций — принципа целесообразности и наибольшей ударности ради самого непосредственного воздействия сцены на зрителя. В своем безудержном и патетическом творчестве, объяв-

ляя новые принципы и декларируя новые программы, Мейерхольд отражал пафос революции и проводил через века связь с театром площадей, с театром Шекспира и испанских трагиков. Такова была традиция, возрожденная в необычайных формах в наши дни.

«Правые» театры противопоставили защиту своей традиции и своего веками накопленного опыта. Было легко в эти годы растратить актерскую культуру и потерять нить, связующую современный русский театр с театром XIX века, с той культурой русского актера, которая от Щепкина передалась к Станиславскому, которая поддерживала мощь Малого театра, а затем, в конце века, вызвала появление театра Художественного.

Так, среди этих двух лагерей, двух бунтующих и враждующих фронтов, совершалась театральная жизнь России. Эпоха мирного строительства отразилась на театре разрушением фронтов, и тогда началось то взаимовлияние театральных течений, которое отмечает текущую театральную жизнь. Начались сдвиги и перемены внутри каждого из театров. Завоевания, добытые «левым» театром, переданы во всеобщее роскошное пользование. Вопросы конструкции и идеологии уже не являются разделяющими гранями. Почти все театры испытывают в своем творчестве те задачи, которые когда-то поставил «левый» театр. Процесс еще не окончен, он только начался, он совершается при ряде прекрасных взлетов и мучительных неудач. Традиция служит целям создания современного театра. Одновременно «левые» театры остановились в своем полете и проверяют свои достижения, ища им поддержки в актере.

Даже Малый театр, когда-то наиболее консервативный, в постановках текущего сезона отражает три линии своих поисков. Наиболее примечательна из этих постановок пьеса Глебова «Загмук», в которой автор пытается через древнюю легенду об ассиро-вавилонском празднике показать непрестанную борьбу господ и слуг, властителей и рабов. Малый театр пытался в этой постановке соединить традиционную игру своих актеров с попыткой обобщения; и режиссер Волконский воспользовался условным сочетанием объемных декораций с условными. Две другие постановки сезона — «Аракчеевщина», рассказываюшая, как показывает само название, о России эпохи Аракчеева, возвращает к мелодраматической линии Малого театра, а «Собор Парижской богоматери» пытается возродить линию романтического театра. Бо-

лее чем для какого-либо другого театра, для Малого театра встает задача очищения своей традиции от тех напрасных наростов, которые пристали к ней за время торжества драматургии Рышкова, и творчества из этой традиции живого современного театра. Таков смысл той борьбы, которая происходит внутри Малого театра.

Художественный театр снова возвращается к своему былому единству. За годы революции произошел отрыв части труппы, и только в течение последних двух сезонов Москва имеет Художественный театр в его подлинном виде. Его единая труппа создается теперь из сочетания основной группы «стариков» с молодыми актерами Второй и Третьей студий. Трудный процесс этого слияния и создание театра заново вылился в этом году в постановках «Пугачевщины» и «Горячего сердца». «Пугачевщина» — опыт народной трагедии — дана в чертах обобщенных, «Горячее сердце» (новая постановка Станиславского) — в приемах преувеличенной и легкой «народной игры». «Система внутреннего оправдания», которая лежит в основе деятельности театра, принесла «Горячему сердцу» замечательный успех. Тема «градобоевщины», «хлыновщины» и «курослеповщины», тема о прежней заспанной, пьяной, жестокой и тоскливой Руси показана в формах преувеличенных, при помощи развертывания отдельных сцен в выразительнейшие явления жизни. Актерски Москвин дает в этом спектакле образ неожиданно гротескный, а Тарханов влагает в образ Градобоева ядовитую и ироническую мягкость. В том же спектакле молодой актер Хмелев встает в ряд этих замечательных художников сцены. Смысл представления в той предельной легкости, с которой донесены до зрителя тяжкие и комические сцены комедии Островского. Так театр стремится довести актера до острейших и выразительнейших форм, не уничтожая воли его к творчеству и ведя его к органическому рождению таких форм. Соответственно этому и внешняя сторона спектакля (декорации в этой пьесе не объемные, а рисованные,— художник Крымов) в своих лучших сценах дает ироническое изображение сада Хлынова с необыкновенной беседкой, подобием античных статуй, и двора Курослепова с бревенчатым домищем, откуда выползает его заспанный и мрачный владелец. Так возрождается традиция в ее современных формах, так происходит внутреннее оправдание театральности.

Идя к своему единству, Художественный театр отказался от системы студийности, и ранее с ним непосред-

ственно связанные Первая, Третья и Четвертая студии образовали теперь самостоятельные театры, в основе деятельности которых, однако, лежит та же «система внутреннего оправдания». Первая студия теперь называется МХАТ 2-й. Его постановки текущего сезона — инсценировка романа Андрея Белого «Петербург» и историческая мелодрама «1825 год». Интерес последней постановки в актерском исполнении. Это одна из пьес, которые характерны для поисков исторической драматургии,— они захватили большинство наших театров. Более значительно представление «Петербурга». Правда, театр, находясь под очарованием романа Белого, пытался вложить в спектакль то, что исчезло уже в инсценировке. Издевательски-грустный обвинительный фарс, фарс с трагической подоплекой и с лирическим вздохом, Белый не довел до конца. Был известный разрыв между романом и сценарием пьесы. Трагическая окраска героев сменилась в пьесе издевательски-фарсовой. Разнобой авторского замысла откликнулся в спектакле разнобоем режиссерского построения. Театр пытался вскрыть мистический смысл туманного и болотного николаевского Петербурга. Он не во всем нашел для этого подходящую форму. В противоречивом спектакле актерское исполнение направлялось различными путями. Оно колебалось между ироническим «представлением» и мистическим «постижением». Но среди этих исполнений Чехов, отталкиваясь от пьесы и романа, создает сложнейший образ Аблеухова и достигает возможности сатирического разоблачения человека. Среди смеси бытовых сцен с напрасными декадентскими изысками Чехов, как всегда, строит образ, одновременно оправдывая и обвиняя героя. Трагедия чеховского Аблеухова — трагедия формализма и старческого отчаяния. Он строит образ из сочетания автоматизма и внутренней силы, которая этим автоматизмом убита и подавлена. Постепенно открывается опустошенное лицо одинокого старика. Исполнение Чехова со всей силой ставит вопрос не только об авторском и режиссерском освещении той или иной сатирической вещи, но о форме и силе его самостоятельного актерского истолкования.

Если методы работы МХАТ 2-го уже не совпадают вполне с МХАТ, то еще более различны работы бывшей Третьей студии (теперь Студия имени Вахтангова). Смерть вождя, когда-то поставившего вопрос о создании театра фантастического реализма, совершилась жестоко и преждевременно. Вахтанговская молодежь находится

в процессе неустойчивых и трудных поисков. Прошлый сезон она закончила постановкой инсценированной повести Сейфуллиной «Виринея», посвященной вопросу о бурных изменениях в современной деревне. Единственная постановка текущего сезона — романтическая трагедия Гюго «Марион Делорм» — как будто бы давала студии возможность раскрыть вполне традиции вахтанговского учения. Этого не случилось. Спектакль не нашел строгого единства и актерски был окончательно не оформлен. Если «Виринея» показала ряд отличных образов и актерских исполнений, то «Марион» оставила впечатление смутное и неопределенное. Жизнь студии идет сейчас то высоко поднимаясь, то внезапно падая. Хочется верить, что здоровые традиции Вахтангова восторжествуют и студия выйдет победительницей из переживаемого ею переходного времени.

Четвертая студия, образовавшаяся из районной группы актеров Художественного театра, идет по пути простого и ясного реализма. Приглашение в качестве руководителя Тарханова позволило наметить студии ясную линию развития простого реалистического актера. В этом смысле интересны постановки крестьянской пьесы «На земле» и комедии Островского «Не было ни гроша», которые показывают хорошую культуру, не внося, однако, ничего существенно нового в московскую театральную жизнь.

Наиболее труден процесс перерождения Камерного театра. Его эстетические позиции, выкованные за десять лет, были тверды и определенны. Если ритм, музыкальность и пресловутая театрализация театра в свое время совершили дело очищения театра от наростов бытовых штампов, то теперь они в свою очередь обросли штампами эстетическими. Камерный театр и пытается сейчас, не покидая основ своего творчества, освободиться от этих приемов и создать театр насыщенного реализма. Из постановок этого года ему наиболее удалась «Косматая обезьяна». Самый текст драмы О'Нила не обещал театру торжества. При всей своей современности тема трагедии анархизма разработана автором в тонах запоздалого экспрессионизма. Тем более велика победа театра. Таиров сумел дать в ряде монументальных и строгих картин ощущение труда и впечатление западного города. Он справедливо отказался от динамического развертывания пьесы и закрепил ее в ряде почти статических картин, построенных методами противоположения. Скульптурно

законченные, они наиболее сильны в двух моментах: сцена в кочегарке и ночной западный город. Две другие его постановки — «Кукироль» и «Розита». «Кукироль» — опыт сатирического обозрения, пытавшийся применить принципы западного ревю к целям сатирического разоблачения западной цивилизации, не удался как из-за слабого текста, так из-за противоречивости самого задания. «Розита» же — переработка известного кинематографического сценария — вернула театр к эстетическим игрушкам первых лет Камерного театра, и ее не могла спасти никакая идеология о революционном восстании, наивно приделанная к сентиментальному рассказу.

За время революции создалось несколько театров, которые были главным оплотом «левого фронта». Это театры Мейерхольда, Революции и Еврейский Камерный. Два другие театра — театр МГСПС и Московский театр сатиры —выполняют специальное назначение. Как показывает само название, Московский театр сатиры сосредоточивает в себе обозрения на современные темы и небольшие сатирические комедии. Театр имени МГСПС пытается создать линию исторического репертуара («Георгий Гапон», «Предательство Дегаева») и современной драмы («В наши дни», «Саранча»). Для этого театра примечательно приспособление формы обычной драмы к идеологическим требованиям современности и соединение реально-бытовой игры актеров с упрощенно конструктивными декорациями.

Если пытаться подвести некоторые итоги проходящему сезону в виде кратких формулировок, то можно отметить:

1. Происходящее взаимовлияние театральных течений; уничтожение «фронтов» и борьбу с возникающей театральной реакцией.

2. Стремление к осознанию путем драматургии и театра проблем современной жизни. Это осознание требует ясных и острых форм в противоположность упадочному театру мещанской драматургии.

3. Возникновение проблем реализма и натурализма, которые становятся разделяющим моментом жизни большинства театров.

4. Возрождение классической драматургии в современных театральных формах.

5. Освобождение актера и наиболее полное его раскрытие.

1926. Публикуется впервые.

«Ревизор» в Театре имени Мейерхольда

Спектакль «Ревизор» вызвал многочисленные и необузданные споры. Такова манера построения этого замечательного представления, вскрывающего ряд проблем нашей театральной современности. Удивление одних, негодование, восхищение сопровождали появление спектакля. Былой пафос «фронтовой» и теперь ликвидированной борьбы запылал вокруг последней режиссерской работы Мейерхольда. Поводом послужили проблематичный «музыкальный реализм», как обозначил Мейерхольд стиль спектакля, сумма допущенных им режиссерских приемов, способ истолкования отдельных образов, но прежде всего и более всего способ передачи автора, доведенный, казалось, до предельной свободы, отвлеченно высокий эстетический уровень спектакля и тот неожиданный для большинства смысл, который режиссер придал гоголевской комедии. Преимущественно в указанных границах и шли споры. Различие исходных пунктов определяло различие взаимоисключающих взглядов. Былые «левые» выступили в защиту оскорбленного Гоголя и увидели в спектакле опасность беспочвенного эстетизма и откровенного мистицизма. Былые «правые», примирившись с «искажением» Гоголя, заявили высокую и непререкаемую художественную ценность спектакля. Споры велись путанно и горячо — самый же мейерхольдовский спектакль оставался долго за пределами споров. Он жил самостоятельной художественной жизнью, оставаясь неразгаданным. Его мрачная и великолепная громада заносчиво выросла на общем прилично однообразном фоне нашей театральной жизни.

Один вывод все же остается неоспоримым. Да, это не тот «Ревизор» Гоголя, к которому мы привыкли, и — более того — вообще не «Ревизор» Гоголя. Мейерхольд переплеснулся за края пьесы. Вольная композиция текста не ограничивалась вставками из ранних вариантов. Стройный текст комедии отодвинут далеко на второй план и заменен иным, построенным по новым законам и по новому методу. Если в спектакле в какой-то мере сохранилось соответствие интриге, то оно вполне проблематично. У спектакля новый сюжет, новая тема. Если Хлестаков Гоголя независимо от себя становится центром необузданных предположений и безмерных возможностей, то Хлестаков спектакля — самозванец злонамеренный, сознательный и нарочитый, если уж пытаться

толковать его образ в плане психологическом. Хватаясь за скользкие намеки ранних вариантов, Мейерхольд переместил центр тяжести — и фантастическую случайность обратил в явную закономерность. Как будто бы сохранена временна́я связь сцен и вслед за картиной «За бутылкой толстобрюшки» и «Слон повален с ног» следует картина «Взятки». Но формально и внутренне отдельные сцены связаны между собою иными способами и ради иных целей, чем сохранение интриги. Ни в коем случае не приходится говорить о «психологическом» развитии действия: прямого хода между отдельными сценами нет, и связаны сцены не столько развитием действия или раскрытием сюжета, сколько единой тематикой, которая становится ясной из всего хода спектакля. Тематика и объединяет разрозненные и порою бессюжетные сцены. Можно упомянуть и о музыкальных методах в проявлении этой тематики.

Смещение планов — еще более явное и, думаю, намеренное и сознательное — происходит и внутри отдельных сцен. Текст разрывается нарочито с целью достижения особых эффектов, прежде всего — с целью его обновления и нового осмысления. Если Чехов, исполняя Хлестакова в последней постановке Станиславского, достигал нового звучания и осмысления текста новизной интонации, а Станиславский новизной планировок и мизансцен, то Мейерхольд достигает тех же целей путем перемещений и смещений реплик, их неожиданных комбинаций, путем соединения целых кусков и ввода новых вариантов. Мейерхольд не ограничивается, впрочем, вводом вариантов, но пользуется и другими произведениями Гоголя — «Женитьбой» и др. Мейерхольд как бы разлагает текст и воссоединяет его вновь в неожиданных комбинациях. Соответственно он смещает и привычные планировки, пользуясь в качестве повода делением комедии на эпизоды (15 в первом спектакле, 14 — в последующих) и перенося действие то к балюстраде улицы («Шествие»), то в спальню Хлестакова («Слон повален с ног»), то в гостиную и будуар Анны Андреевны. Мейерхольд всевозможными приемами пробуждает в зрителе новый взгляд на пьесу. Порою, однако, он ошеломляет зрителя, знающего текст, чрезмерною новизной комбинаций — тогда их преодоление препятствует восприятию зрителем того нового произведения, которое сценически создано по поводу «Ревизора» и исходя от него. Сцена «Взятки» — характернейший пример. Реплики чиновников перемеще-

ны, несколько явлений слиты в одно, Хлестаков в союзе с Заезжим офицером сознательно вымогает деньги (с самого начала), нарастания действия нет. Перемещение текста привело одновременно к его новой окраске, отнюдь не рассчитанной только на смех. В методах изменения текста есть некоторая ирония над ним, усмешка над привычным восприятием — она придает остроту и затаенную мучительность «композиции текста» Мейерхольда и Коренева.

От такого приема спектакль получает двойственный отпечаток. Он необходимо должен восприняться как некое новое и самостоятельное художественное произведение. Мейерхольд заимствовал у Гоголя сюжет для нового театрального представления. Но так же неизбежно оно воспринимается как нечто чрезвычайно близкое, с явными отзвуками того, что мы знаем почти наизусть — и чем оно перестало быть. Это — и «Ревизор» и не «Ревизор», и в таком характере спектакля нельзя не видеть его особой направленности.

Мейерхольд давно показал выход к самостоятельности театра. Преодоление им «Ревизора» совсем не случайность на его пути. Уже давно (ярче всего — начиная с «Зорь», в менее обширных размерах — в течение периода «Дома интермедий») Мейерхольд начал творить из себя, отрываясь от стеснительной докучливости драматургических текстов. Тексты «Рычи, Китай!», «Земли дыбом», «Д. Е.» скрыты под монументальной работой Мейерхольда. В этом смысле теперешний Мейерхольд — одна из замечательнейших проблем театра. Каждый художник имеет тематику своей художественной жизни. Среди режиссеров ее имел Вахтангов и имеет Мейерхольд. В режиссере крепнет воля бросить свою личную тему на сцену. Можно ли найти полное ей соответствие в драматургии? Канонический «Ревизор» не отвечает внутреннему зерну Мейерхольда, как не отвечал ему и «Лес». Вряд ли можно сомневаться, что Мейерхольд мог бы блестяще поставить канонического Гоголя — в силу своего блестящего мастерства. Тогда он и вступил бы на путь безнадежного формализма, ибо был бы неискренен, закрывая интересующую его тематику и свое личное восприятие драматурга приличным и успокоительным возрождением блестящих образцов. Но Мейерхольд — режиссер-лирик преимущественно, поскольку его художественный путь есть и его жизненный путь. Увидя в «Ревизоре» возможность вынести на сцену близ-

кую ему тему, которую он в нем почувствовал (верна она или не верна — другой вопрос), Мейерхольд был прав, создавая свой спектакль.

Своеобразие художественного метода Мейерхольда явственно вскрывается в манере построения им сценических образов и актерской игры. Среди этих разъединенных сцен и переместившегося текста выступают образы, показанные Мейерхольдом особо и особо им раскрытые. Мейерхольд смотрит на человека-актера глазами художника-живописца или графика. Он почти добровольно отказывается от действенного развертывания внутреннего зерна образа. В брошенном взгляде, в отдельном проходе, в принятой актером позе он показывает больше, чем видит обыкновенный наблюдатель. Взгляд, опущенная рука, манера двигаться — становятся тогда вполне одновременно и блестящим театральным эффектом (Мейерхольд блестяще знает движение и его взаимодействие) и раскрытием судьбы человека. Когда Гарин — Хлестаков в черном костюме, пледе, с тросточкой спускается по трактирной изогнутой лестнице, его появление говорит в этом спектакле больше, нежели самые подробные ремарки Гоголя, от которых Мейерхольд отступил, и, очевидно, вполне сознательно. Потому каждый актер играет одно и то же состояние в течение всей сцены-эпизода. Такова своеобразная «кинофикация» актера. Так актер обращается — применительно ко всему спектаклю — в некоторый знак темы всего спектакля, темы, которой в целом поглощен художник Мейерхольд, перешедший к самостоятельной лепке своих замыслов на сцене через живое тело актера, свет, цвет и звук (вспомним «музыкальный реализм», возвещенный Мейерхольдом).

Встреча Мейерхольда с Гоголем — Мейерхольд впервые ставит «Ревизора» — означала заранее спектакль острой силы. Вопрос шел лишь о том, что увидит в Гоголе Мейерхольд и к каким способам прибегнет он, пришедший к Гоголю после своего петербургского периода деятельности и дней «Театрального Октября». Какие стороны Гоголя будут ему «созвучны» и куда повлечет Мейерхольда его бурный и страстный пафос? Переплеснувшись за пределы «Ревизора», взяв его только в качестве исходного пункта, Мейерхольд темой спектакля сделал тему о Гоголе. Гоголь — главный герой спектакля. Вернее всего сказать о спектакле: это не «Ревизор», но это Гоголь, и это трагедия Гоголя. Не хочется сей-

час возвращаться к старому спору Щепкина с Гоголем — как ни толкуй мейерхольдовский спектакль, в лице Гарина — Хлестакова не увидишь «нашей ветреной светской совести», как охарактеризовал Гоголь впоследствии Хлестакова, и не о «душевном городе» идет речь в последней постановке Мейерхольда. Те стороны спектакля, в которых обвиняют Мейерхольда,— в мрачности, эротичности,— как раз совпадают с Гоголем. Они не препятствуют социальному содержанию спектакля, потому что его социальный смысл лежит не в разоблачении дурных качеств императорского режима, о которых современный зритель достаточно наслышан и в чем вряд ли необходимо еще раз убедиться.

Спектакль построен очень сложно. Тему о Гоголе он показывает в ряде разрозненных сцен. Какие основные струи пронизывают спектакль? Представление Мейерхольда — представление об искривлении любви, о душевной пустоте и о внутренней катастрофе — тема об искривлении человека. Ощущение катастрофичности окутывает спектакль. Его «эротика», столь раздражавшая первоначально и на первых спектаклях чрезмерно подчеркнутая, звучит, по существу, обвинением против искривления любви. Нужно было большое мужество для того, чтобы так подойти к раскрытию внутреннего зерна Гоголя, чтобы в таком обвинительном и грозном смысле раскрыть тему Гоголя. Как было легко Мейерхольду поставить канонического «Ревизора», так же легко было вскрыть его «социальное зерно» привычными методами современного театра «плаката» и «маски». Мейерхольд пошел изнутри, очень мощно раскрыв мучительное зерно падения человека. Впоследствии я буду говорить о своеобразном, но несомненном гуманизме спектакля.

Но тема скрыта под первоначальным и ослепительным впечатлением блеска и роскоши постановки. Действие перенесено из маленького заштатного городка в отвлеченное и холодное великолепие какого-то блестящего города — города почти петербургского — или в холодное великолепие пышных палат, где фигуры чиновников кажутся мелкими и ничтожными. Это холодное и роковое великолепие почти оторвано от реальности. Отказавшись от обычной в других театрах помощи художника, Мейерхольд — автор спектакля, одновременно и автор того роскошного сочетания красок, цветов, костюмов, которые брошены на сцену. Но это холодное великолепие кажется мертвенным и от этого особенно

тревожным — спокойствия нет во всей постановке Мейерхольда. Может быть, особенно возникает это неуходящее впечатление от сочетания пышных и так умно и тонко подобранных красок со светом, с теми световыми приемами, в сочетании которых возникает каждая картина. Они начинаются тревожно. Мрак окутывает сцену. Тревожный звук гонга раздается в темноте. Стрекочущий шум мотора возвещает въезд из центральных «врат» сценической площадки. Декорации подаются сверху и с боков — и перед зрителем возникает почти застывшая картина — гравюра, эскиз, акварель, в неподвижных позах сидят действующие лица, пока первый не нарушает молчание. Остальное пространство сцены пропадает в темноте. Часто свечи дают отблеск еще большей тревоги, и их неверные тени играют на лицах, на красках и покрое костюмов, на простых лицах, на которых, как обычно у Мейерхольда, отсутствует грим. Так свет подчеркивает мертвенность и холодность пышного великолепия «мертвых душ» *.

1926. Публикуется впервые.

Борис Эрдман

Борис Эрдман рожден театром. Биография художника неразрывно связана со сценой, и его имя стоит в ряду немногих реформаторов сценической площадки и костюма. Наравне с Рабиновичем и Якуловым Борис Эрдман производил опыты, которые первоначально казались излишне дерзкими, а затем были закономерно приняты в рамки устойчивого академического искусства. Первое появление Эрдмана совпадает с 19—20-ми годами — героическим временем русского театра, когда в мастерских и лабораториях без средств, но с пылкой волей к театру патетическая молодежь делала первые и такие обещающие шаги по революционизации сцены. Борис Эрдман стал одним из водителей молодежи. Для его биографии очень существенно, что его первая самостоятельная работа появилась в небольшом театре, который смело шел по пути разрыва с господствующим искусством. Гораздо менее существенны его ученические шаги — свой период ученичества он совершил первоначально в школе живописи у Машкова, а затем в мастерских тогда еще бунтарского Камерного театра. Он рано порвал со сво-

* На этом сохранившаяся рукопись обрывается.

ими воспитателями и учителями, и хотя истоки его творчества коренятся в ранних увлечениях новой западной живописью, самые эти увлечения глубоко совпали с природой художественного творчества Эрдмана.

От новой западной живописи и от культа формы Камерного театра Эрдман усвоил понимание законов театральности, острый глазомер, любовь к четким и прямым линиям — Эрдман узнал законы театральной архитектоники. Из знания этих законов вырос тот причудливый театр Эрдмана, который можно принять или не принять, но который далеко отошел от опытов Камерного театра и значительность которого невозможно не отметить.

Ему счастливо помогло то, что строить декорации и создавать изощренность костюмов ему пришлось в обстановке, лишенной каких-либо признаков рутины, в обстановке, которая с аскетической строгостью доводила до предела положенные в основу работы принципы. Опытно-героический театр, где Борис Эрдман создал первую значительную постановку — «Копилку» (Лабиша — Николая Эрдмана), видел в качестве основных принципов театральности ритм и метр, закон движения и звукосочетаний. Отсюда и возник тот ритмический пафос, которому Эрдман подчинил макет «Копилки» и эскизы многочисленных костюмов.

Макет «Копилки» появился ранее памятного представления «Великодушного рогоносца», которым Мейерхольд обозначил наступление конструктивизма на русском театре. «Копилка» ввела на сцену обнажение сценического материала. Дерево и железо появились в смелом и воздушном сочетании. Колеблющееся здание, построенное Эрдманом, было маленькой пародией на Эйфелеву башню — на Эйфелевой башне разыгрывались водевильные приключения провинциалов, попавших в Париж. Кроме блестящих формальных качеств установка имела и внутренний иронический смысл. По этим точно и ловко сделанным, но, видимо, шатким мосткам, по скупо сочетающемуся переплетению лестниц скользили в водевильной суматохе провинциалы, запутанные водоворотом парижской жизни. Казалось замечательным, что трудный материал, послуживший для декорации, доведен до предельной подлинно водевильной легкости. В то время устанавливалась привычка говорить, что декорация есть только сценическая установка, место для игры актеров, но, несмотря на теоретические уверения, художники производили самые сложные и замысловатые опыты сцени-

ческих конструкций, воздвигая препятствия актеру и не всегда считаясь с внутренним зерном пьесы. Макет Эрдмана служил, конечно, и обнаженной сценической установкой и местом для игры актеров, но одновременно вскрывал зерно пьесы и предъявлял актеру особые задачи ритмического порядка. Железо и дерево благодаря окраске и способу сочетания становились эстетически оформленными, и обнаженная белизна стен, отсутствие кулис только подчеркивали веселую затейливость игрушечной Эйфелевой башни.

Несколькими годами позднее Эрдман снова обратился к водевилю — к «Льву Гурычу Синичкину», русской переделке французского сюжета, поставленной в Студии имени Вахтангова. На этот раз он уже не следовал методам обнаженной конструкции. Внутренне он, как и в «Копилке», подошел к своей задаче с иронической точки зрения, которая ясно сквозила уже в его первом опыте. Его целью было — осовременение наивного и стародавнего водевиля. Эрдман в декорациях дал пародию на водевиль 40-х годов — вплоть до эффектно-иронического изменения сцены на глазах у зрителя. Как будто неожиданно эстетически оформленная, вернулась на сцену живопись и воздвиглись традиционные кулисы. Не трудно было, однако, по мнимой серьезности живописного оформления догадаться о пародийности намерений художника. Она сквозила и в комнате старого актера Синичкина, и в пышной зале князя Зефирова. Комната Синичкина была оклеена газетами, как оклеивают газетами вместо обоев бедные комнаты. Но, присматриваясь, зритель видел, что обоями в комнатке 40-х годов служили номера современной газеты «Известия».

Зала же графа Зефирова отличалась нарочито аляповато написанной ложной перспективой анфилады комнат, выдавая комические стороны театра 40-х годов. «Синичкин» показал ироническое лицо художника, когда он имеет дело с приемами старого театра. Он преодолевал их мощью пародии. Он оживлял их в качестве наивных и смешных трюков, чтобы уничтожить их в нашей современности.

Уже в «Копилке» наряду с декорациями особую роль играл костюм. Если Эрдман был одним из первых конструкторов русской сцены, то он был также одним из первых реформаторов костюма. Освободив конструкцию от цвета, он насытил цветовыми сочетаниями костюмы. Он понял, что скупость конструкции требует дополнения со

стороны костюмов. Круг декоративных исканий, к рассмотрению которого мы еще вернемся, обусловлен методом строения костюма. Костюм же в свою очередь вытекал из другого основного качества творчества Эрдмана.

Легко покажется парадоксальным утверждение роли Эрдмана на русском театре, однако оно совершенно правильно. Его значение коренится не в размерах дарования, о которых всегда возможен долгий, ненужный и безрезультатный спор. Родившись в театре, Эрдман стал художником-актером — стал одним из строителей театра актеров. Если живописцы в живописном пафосе порою превращают сцену в огромную картину, если конструкторы, возводя монументальные железобетонные постройки, превращали театр в громоздкое подобие фабрики, завода или железнодорожного моста, Эрдман, самоограничивая себя, строил и сцену и костюм для актера.

Уже «Копилка» дала ряд пародийных костюмов, совпавших с основным замыслом макета. Затем Эрдман переходит к построению костюмов для танца и цирка. Ему приходится столкнуться с классическим костюмом балерин. Художник отменяет его. Вместо пачек классического балета и вместо декадентского хитона дунканизирующих танцовщиц Эрдман вводит короткие черные трусики и узкую черную повязку. Новая форма одежды освобождала тело для танцев. Своей неожиданностью она произвела впечатление дерзкой революционизации, но ее убедительная простота заставила немедленно и категорически принять реформу Эрдмана. Основную комбинацию повязки и трусиков Эрдман расцвечивал привнесением красочных сочетаний: серебряной и золотой парчи и линейного переплетения лент. Развертывая в дальнейшем свой принцип, вплоть до преодоления материала, он показал многочисленные возможности его разнообразить. Порою, вопреки традиции, Эрдман строил костюм из закономерно причудливого сочетания веревок. Он расширял материал за пределы «материи». Он вводил в эстетические формы своих костюмов слюду, жесть и т. д. Появляясь блестящими кусками на однотонном фоне костюмов, они неожиданно оживляли его. В конце концов реформа костюма сводилась к возможности играть телу актера. Из переплетений линий оно выглядывало живым, и черные тени только подчеркивали его жизненную силу. Тело играло. Чем разнообразнее сочетание красок, тем насыщеннее выступала сила цвета. В дерзости, с которой Эрдман производил реформы, лежал отпе-

чаток некоторого декадентства. Более всего он имел место в эксцентрических костюмах Эрдмана: причина лежала в урбанистичности этих костюмов. Он придавал им пряность неожиданным методом противоположений. Порою он строил правую часть костюма в явном несоответствии с левой. Он дразняще заставлял появляться своих танцовщиц в одном чулке, оставляя другую ногу совершенно обнаженной. Иногда костюм деформировал человеческое тело — Эрдман приводил к абсурду свои принципиальные положения. Эксцентризм, в своем обнаженном виде чуждый русскому театру, легко вел Эрдмана по шаткому и уклончивому направлению. Ранняя клоунада «Копилки» через классические цирковые костюмы для клоуна Виталия Лазаренко неожиданно привела Эрдмана к резко подчеркнутому асимметричному урбанизму: урбанизм звучал в сдвигах, контрастных пятнах, несоответственных и непредвиденных комбинациях всевозможных узоров, которыми отмечены эти эксцентрические костюмы Эрдмана. Графика линий, которой пользовался художник, вырисовывала сложнейшие узоры.

Как бы то ни было, не в эксцентризме коренилось подлинное зерно театра Эрдмана. Эксцентризм был одним из этапов на путях освобождения актера, которому служил Эрдман, и на путях выработки собственных оригинальных приемов. Как это ни парадоксально, сила и значение Эрдмана в его классичности — в том, что он для современного театрального стиля находит классически стройные линии. Так прозвучали его последние постановки «Иосиф Прекрасный» и «Теолинда» в Экспериментальном театре и «Лола», предназначенная для Большого театра. На театре Эрдман — классик современной острой формы.

Макет «Иосифа Прекрасного» прост и скуп. Ему более всего подходит наименование сценической установки. Второе действие скупо намекает на вход в египетскую пирамиду. Декорация мертва без людей. Она оживает вместе с танцующими группами, как и костюмы, которые кажутся мертвыми, пока их не наденут актеры. Вообще невозможно судить в полной мере о характере творчества Эрдмана по фотографическим снимкам. Декорации и костюм обнаруживают свой смысл в момент сценического движения. Цвет костюма, колебания цветов, насыщенность цвета оживают в движении. Так случилось и в «Иосифе». Все ранее намеченные Эрдманом положения получили здесь полное развитие. Внутренняя

борьба действующих лиц отражается в динамической борьбе цветов костюма. Эрдман не только одевает актеров, но он их и гримирует. Его костюм следует признать в качестве некоторого совершенно индивидуального способа гримировки. Костюм сливается с его носителем так же, как искусный грим сливается с лицом. Расширяя материал художественной обработки, он смело окрашивает тела актеров в оранжевый и коричневый цвета, добиваясь этим не только неожиданной цветовой мощи, но и новой возможности играть телу. Его костюм динамичен в простейшем смысле слова. Так же как в испанских танцах, Эрдман и в «Иосифе» достигает «развертывания» костюма. Костюм позволяет актеру играть с ним.

В «Иосифе» принцип линейности, навеянный эксцентризмом, доведен до классической законченности. Каждый костюм можно вычертить графически. Сочетания цветов располагаются по встречным линиям. Отдельный костюм в качестве элемента целого получает полное оправдание в сочетании со всей сценической картиной.

В предполагаемой, но еще не показанной «Лоле» Эрдман стремится к театру монументальному. Фотографический снимок не в силах передать глубины сцены, для которой предназначена трехмерная декорация Эрдмана. Основная простейшая установка, состоящая из нескольких площадок и перекидного моста, изображающих колонны и арки, превращается в сложную картину испанского городка. На ней еще четче должны вырисовываться действенные фигуры центрального образа эрдмановского театра — актера, полного ритмическим пафосом.

Эрдман только начинает. Среди реформаторов сценической площадки он самый молодой и годами и временем деятельности. Утвержденные им принципы нуждаются в дальнейшем развертывании. Менее всего должны служить эти строки их теоретическим обоснованием или хвалой Эрдману. Если Эрдман нашел способы сценического оформления, если его форма индивидуальна и остра, то его внутреннее лицо только начинает вырисовываться. И чем категоричнее, тверже и последовательнее будет Эрдман проводить принципы своего творчества, лежащие в преодолении материала, в создании театра актера, в расширении изобразительных средств, тем быстрее и окончательнее он определит свое место мастера на русском (а может быть, и европейском) театре.

1927. Публикуется впервые.
Рукопись хранится в Библиотеке ВТО.

Последние спектакли Москвы. Сезон 1928/29 года

Московская театральная жизнь с каждым годом резче и резче отличается от предреволюционной. Мы говорим не только о коренном изменении репертуара и о новизне эстетических опытов — самый театральный быт и обстановка работы изменились настолько, что зритель, знакомый лишь с дореволюционным театром, был бы поражен неожиданными для него явлениями. В театр влился новый массовый зритель, который посещает театры в организованном порядке. Театры освобождены от незыблемой необходимости в спешном порядке выпускать десять-двенадцать премьер в сезон. Среднее количество новых постановок для театра колеблется от двух до четырех в сезон, и время, затрачиваемое на их постановку, равно минимально трем-четырем месяцам — роскошь, которую себе позволял ранее один Московский Художественный театр. В тринадцати-пятнадцати московских театрах за сезон показано около тридцати пяти постановок. Вместе с уменьшением количества премьер и увеличением затрачиваемой на них работы возрастает их художественная ценность. Окончательно утвердилось понятие спектакля как организованного целого. Театров, построенных на отдельных крупных именах, нет сейчас в СССР — они доживают свой век в качестве исключений (театр Грановской в Ленинграде). Молодое поколение эпохи выдвинуло ряд превосходных ансамблей, в которых сосредоточен творческий пульс театральной жизни страны. Порою молодое поколение сосуществует со старшим (блестящий образец — Художественный театр с его группой «стариков» и молодежи), порою работает самостоятельно (Вахтанговский театр, Театр рабочей молодежи). Гастролерство отпадает — вместо отдельных «имен» или «звезд» летом по СССР отправляются в путь ансамбли театров, распространяя театральную культуру по Союзу. Каждая московская премьера вызывает большие требования. Требовательность относится в равной степени и к внутреннему, общественному значению спектаклей, и к их эстетическим качествам. Эта требовательность кажется порою повышенной, ибо невозможно ожидать от театра сорок «завоеваний» в сезон, как невозможно ожидать в литературе сорок гениальных произведений за один год.

Пора режиссерской гегемонии первого пятилетия революционного театра закончена. Интерес только к формальной новизне или к революционной эмоции сменился интересом к проблематике современной жизни. Вопрос новой драматургии стал решающим вопросом театра. Сложный комплекс проблем и идей, составляющих зерно современной жизни, переброшен на сцену. Этой проблематике подчинены все эстетические завоевания, достигнутые театром за последние годы. Начав с откликов на гражданскую войну и с бытовых сатирических комедий, современная драматургия переходит к широким художественным обобщениям. Это наиболее удается в плоскости изображения гражданской войны, поскольку она предоставляет богатый накопленный и художественно разработанный материал. Особенно интересны в этом отношении новые пьесы Вс. Иванова («Блокада» — Московский Художественный театр) и Киршона («Город ветров» — Театр имени МГСПС). Оба автора выходят за пределы хроникального летописания. Хотя сюжеты их драм основаны на исторических событиях, авторы видят в них лишь предлог для решения вопроса о революционном долге и о взаимоотношениях революции и личности. Вс. Иванов отталкивается от кронштадтского мятежа, Киршон — от расстрела 26 бакинских комиссаров. Вс. Иванов в области формальной следует приемам психологической символики; Киршон — своеобразного драматургического эпоса. Вс. Иванов через изображенную им семью Аладьиных закрепляет основные настроения, которые питали кронштадтский мятеж, и силы, которые дали ему отпор. Киршон развертывает трагическую легенду гибели комиссаров, делая ударение на их политических завоеваниях и ошибках. Обе пьесы лишены какого-либо фотографизма (Киршон подчеркивает это тем, что дает своим героям вымышленные имена) и толкают театр к построению современного символического спектакля. Художественный театр (постановка Немировича-Данченко) добивался этого результата путем сжатой, четкой, графической постановки, сосредоточивая преимущественное внимание на внутренней линии образов, показав одновременно картины ночного блокированного Ленинграда, типографии и т. д. Театр МГСПС (режиссер Любимов-Ланской) пользовался разнородными приемами, начиная от конструктивной декорации, но не избегая также средств психологического и бытового театра. В конечном итоге в этих постановках явно сказалась воля со-

временного театра к революционной романтике и символике. Меньшей удачи добился Ромашов в пьесе «Огненный мост» (поставлена в Малом театре), в которой автор, противоречиво соединяя элементы хроники и психологической пьесы, следит за судьбой интеллигенции начиная с Октябрьской революции вплоть до современности.

Если тема гражданской войны позволяла широкие обобщения благодаря богатству накопленного материала, изображение текущей современности намного завлекательнее и затруднительнее вследствие новизны и остроты темы. Сложность поднятых революцией вопросов должна воплотиться в живые захватывающие образы. Разрешение вопросов не может замыкаться в успокоительные схемы. Страстная жизнь требует такого же страстного сценического увлечения. Уже несколько сезонов советские драматурги и театры ревностно работают над этой задачей. Они прилежно, с большой наблюдательностью фиксируют бытовой материал, обращая внимание на проблемы современности. В «Жене» (Малый театр) Тренев дает ряд жизненных зарисовок, концентрируя их вокруг темы современного брака. Достоинство пьесы — в ярком языке и отличных образах, которыми превосходно воспользовались актеры Малого театра. Недостаток — в отсутствии глубокого зерна, объединяющего богатые наблюдения автора. В «Голосе недр» (Театр имени МГСПС) Билль-Белоцерковский реконструирует быт шахтеров, объединяя свои наблюдения идеей социалистического строительства. В «Инженере Мерце» (театр бывш. Корш) Лев Никулин в занимательной форме мелодрамы рассказывает о столкновении честного специалиста с белогвардейцем, вернувшимся в СССР с террористическими целями. Для всех пьес характерен их публицистический акцент. Причем авторы пользуются для проведения своей цели различными формальными приемами: Тренев пишет в стиле бытовой комедии, Билль-Белоцерковский — реалистической драмы, Никулин — авантюрной мелодрамы. Так осуществлены они и на сцене, причем театры выдвигают на первый план публицистическую идею — режиссерски, и трактовку образов — актерски.

Одновременно с использованием приемов старой драмы театры и авторы ищут обострения приема, отвечающего остроте темы. Такую остроту получил спектакль «Инга» Глебова в Театре Революции —не столько в силу качеств самой пьесы, сколько в силу исполнения роли

Глафиры актрисой Глизер. «Инга» рассказывает о перерождении женщины. Глизер очень смелыми гротесковыми приемами изобразила историю жизни Глафиры — тяжелый путь забитой семьей женщины к напряженной и полноправной жизни. Гораздо значительнее и смелее спектакли «Заговор чувств» Юрия Олеши (Театр имени Вахтангова) и «Клоп» Маяковского (последняя постановка Мейерхольда). Оба спектакля разнородны по намерениям и по стилю, но оба проникнуты стремлением найти современный сценический язык. Взяв за основу свой роман «Зависть», Ю. Олеша ставит вопросы идеализма и материализма. Судьба его героев служит иллюстрацией к основной волнующей автора проблеме. В образах Кавалерова, Ивана Бабичева Олеша воплощает бесплодных мечтателей, людей прошлого века и больного начала века, а в образе Андрея Бабичева — людей настоящего. Для того и другого лагеря Олеша находит яркие краски. Он придает значительность своим героям. Всю сложную психологию уходящих людей, бунт угасающих чувств — ревности, зависти, самолюбия — он бросает на сцену, раздувая их в большой огонь и одновременно зло и хитро показывая их искривленное отражение в мещанстве. Пьеса противоречива, но настолько остра по теме и приемам, что Театр имени Вахтангова, дав в целом вполне четкий и крепкий спектакль, добившись такой же четкой и легкой игры, не во всем овладел блестящим стилем автора — блеском его слова, неожиданностью его образов и своеобразием его иронии. Во всяком случае, Олеша переводит публицистическую драму на иную, более высокую формально и более обобщенную внутренне философскую ступень. Крушение идеализма — суть его пьесы.

«Клоп» Маяковского завершает ряд сатирических комедий и указывает новые пути советской комедиографии. Круг подлежащих осмеянию образов широко захвачен современными авторами. Несколько пьес такого порядка в текущем сезоне уже было показано: водевиль о молодых комсомольцах, их любви и заботах («Квадратура круга» Катаева, имевшая очень значительный успех на малой сцене Московского Художественного театра и блестяще там исполненная), бытовая комедия о провинции с рядом мещанских образов («Шулер» Шкваркина в Студии Малого театра); в этих пьесах с хорошей долей наблюдательности и иронии рисовались отдельные стороны современного быта. «Клоп» переводит эти опыты в пре-

делы большого масштаба и сатирической силы. Издеваясь над мещанином, Маяковский первоначально в ряде коротких ударных сцен на широком общественно-бытовом фоне дает его характеристику. Вторая часть пьесы — неожиданное воскрешение погибшего во время случившегося на свадьбе пожара Присыпкина через пятьдесят лет — в социалистическом обществе. По своей форме пьеса Маяковского своеобразное и очень острое обозрение, обличительное и ироническое. Мейерхольд особенно удачно разрешил вторую часть пьесы (в первой он несколько отяжелил текст Маяковского богатством своей режиссерской выдумки). Подчеркивая словесное мастерство Маяковского, он дал блестящий образец легкого и стремительного современного обозрения (обозрение типа «revue» по образцу западных не прививается на советской сцене).

Оживляющую струю в московскую театральную жизнь внесли гастроли Ленинградского театра рабочей молодежи — ТРАМ. Этот молодой театр, образовавшийся из рабочих кружков, подходит к современным темам с страстным и жизнерадостным темпераментом молодости. Его последняя постановка — «Клеш задумчивый» — создана совместными усилиями автора, режиссера, актеров, композитора. Коллектив театра задумался над судьбами современной молодежи, над опасностями, грозящими ей, над отношениями личности и общества. Результатом напряженной страстной мысли и является спектакль «Клеш задумчивый». С целью наиболее ярко довести до сознания зрителя свой публицистический пафос ТРАМ прибегает к ряду приемов, в своей основе воспринятых у Мейерхольда, но осложненных влиянием клубных постановок, кино и др. Замечательны временны́е сдвиги (внезапный перенос действия на несколько месяцев, лет вперед или назад), одновременное развертывание не́скольких сцен и т. д. Наряду с «Блокадой», «Заговором чувств», «Клопом» ТРАМ ярко свидетельствует о современном мироощущении, отраженном на сцене своеобразными и новыми приемами.

При столь явном преобладании современной русской драматургии классический и современный переводной репертуар отступил на второй план. Это преобладание продолжится и в будущем сезоне: ожидаются пьесы Маяковского, Эрдмана, Сельвинского и Безыменского, прекрасного беллетриста Малышкина, драматургов Киршона, Файко, Олеши. Вместе с возрастанием формальной вы-

соты и общественно-философской углубленности драматурги ставят перед современной режиссурой новые задачи, которые потребуют обновления приемов (в частности, необходимо указать значительное количество пьес в стихах — один из способов поэтического обобщения эпохи и одно из средств борьбы с узким бытовизмом).

Постановка классики ограничена пьесой Гольдони «Бабы» и инсценировками «Человека, который смеется» Гюго в МХАТ 2-м и «Дикаря» Вольтера в Студии Малого театра. Ни пьеса Гольдони, ни роман Гюго не сопровождались особой остротой режиссерской трактовки — в «Бабах» режиссер подчеркнул элементы народной игры, в романе Гюго — элементы средневековой легенды. Много острее «Дикарь» Вольтера, из которого режиссер Каверин и художник Эрдман сумели сделать веселую сатирическую комедию, разоблачающую «галантный» век Вольтера. Наступающий сезон предполагает шире использовать классику — Малый театр ставит «Горе от ума» Грибоедова и «Дон Карлоса» Шиллера, Художественный — «Воскресение» Толстого и «Отелло» Шекспира, вахтанговцы — «Коварство и любовь» Шиллера, Студия Малого театра — «Без вины виноватые» Островского и т. д.; причем театры обещают новую трактовку классиков — попытку передать их сущность современным сценическим языком.

В соответствии преимущественному интересу к современности и самые удачные спектакли западного репертуара принадлежали современным драматургам: в первую очередь «Негр» О'Нила в Камерном театре (последняя постановка Таирова) и «Гоп-ля, мы живем!» в Театре Революции. В О'Ниле Камерный театр нашел своего драматурга. Уже в «Косматой обезьяне» и «Любви под вязами» Таиров сумел разглядеть твердый драматургический костяк и железную логику автора — диалектику событий. Эту логику событий он также умело развернул и в новой пьесе О'Нила и поднял борьбу о расовом противоречии белых и черных до обобщенной высоты. Четкость сценического рисунка, освобождение спектакля от ненужных и лишних подробностей, сведение действия к самому существенному и важному, внимание к теме пьесы, пренебрежение бытовизмом во имя внутренней правды делают эту работу Таирова очень сильной в смысле режиссерского искусства. Еще большую роль придает спектаклю игра Алисы Коонен, которая дает нежный и глубокий, порою трагический образ «белой

женщины». Иной характер носит постановка «Гоп-ля, мы живем!», в которой режиссер Федоров, следуя принципам Мейерхольда, развертывал небольшие явления в отдельные сцены, вводил интермедии, щедро делил пьесу на эпизоды, добиваясь наиболее разнообразного ощущения противоречивой общественной жизни послевоенной Германии.

1929. Публикуется впервые.

Накануне сезона. О театральных декларациях и репертуарных обещаниях

Театральные декларации редко соответствуют действительности и гораздо чаще обещают больше, чем дают. Послушно обещая абсолютные и непоколебимо бесспорные тезисы о современности и идеологической платформе, они обходят самый спорный и интересный момент — о путях осуществления своих поисков и желаний. Между тем этот спорный момент и является наиболее творческим. Если декларации похожи одна на другую, то спектакли различны и дают подлинное основание для выводов. Театральная декларация есть согласие на заказ, предъявленный общественностью. Мы хотим думать о выполнении этого заказа. Почти бесспорно, что театры в прошлом сезоне со всей энергией и силой решились на его осуществление. Наступает пора проверки.

В декларации обычно включаются пункты о репертуаре, об удовлетворении рабочего зрителя, об общественности и туманные определения сценических способов их реализации. Приблизительной реальностью звучат репертуарные обещания. Если они и не будут целиком выполнены, то они дают основания рассуждать об основных репертуарных линиях сезона. Остальные же вопросы и в особенности сложнейший вопрос о театре и общественности в своей большей части еще подлежат разрешению. Экономическая ситуация повернула театры к рабочему зрителю. Абонементы и целевые спектакли составляют основу кассы театра. С каждым сезоном рабочий зритель все многочисленнее и увереннее занимает места в зале. Но речь идет не только о зрителе, но и об общественном окружении каждого театра. Те опыты, которые произведены на путях сближения театра с общественностью, пока еще только остаются первыми опы-

тами. Художественные советы действуют в одних театрах лучше, в других хуже, но самое их место во внутритеатральной работе еще сбивчивое и туманное. Режиссеры и директора выезжают на заводы, фабрики и предприятия с докладами о своей деятельности, Камерный театр устроил конференцию своих зрителей, но еще не найдено методов подлинного сближения зрителя и художника. Именно потому и вызывает такие споры положение о художественных советах: ЦК Рабис настаивает перед Главискусством на значительном расширении прав и круга ве́дения советов. Именно потому еще многим зрителям театр представляется замкнутым на семь печатей, и самый характер театральной работы (хотя бы подготовка спектаклей) остается неизвестным. Хотя каждая из значительных постановок вызывает оживленную дискуссию и общественные отклики, люди театра еще во многом далеки от той конкретной жизни, которая совершается на фабриках, заводах и т. д. Одной из основных задач сезона и является тесное сближение театра с современной жизнью, создание соответствующего общественного окружения вокруг каждого театра, ознакомление зрителя с его искусством и культурой — с тем, чтобы каждый из работников театра, отрешившись от узкого профессионализма, вошел в общекультурную жизнь страны. В значительной части эти задачи лежат на обязанности не только театра, но и критики и, может быть, больше всего на Главискусстве, если оно хочет стать подлинным руководителем художественной жизни страны. Пока пути выполнения этих задач остаются теми же, что и намеченные в прошлом сезоне. Несомненно, что предстоит их ревизия и их углубление. Это не столько неизбежно, сколько необходимо. И будет лучше для самих театров, если они горячее и темпераментнее возьмут на себя инициативу. Итак, гораздо более конкретны репертуарные обещания. Они, хотя в одной своей части (автор), определяют лицо будущего сезона. Первое, что бросается в глаза,— значительное расширение круга тем и сюжетов. Пора накопления бытового материала приходит к окончательному завершению. Тема гражданской войны встает или в психологически-философском разрезе («Командарм»), или в эпическом («Чапаев») *.

1929. Публикуется впервые.

---

* На этом сохранившаяся рукопись обрывается.

Сезон 1929/30 года

Время режиссерской гегемонии сменилось на театре диктатурой драматурга. Режиссер и актер ждут автора — отнюдь не потому, чтобы их мастерство снизилось: нет, и при нынешней нетребовательности к режиссерской и актерской работе их умение превышает умение современного драматурга. Пафос театральной революции в достаточной мере обогатил их приемы, и формальные достоинства не утеряны нашими режиссерами. Но театр более не в состоянии творить из себя. Он был расточителен и смел в первые годы революции. Пренебрежительно отметая автора, режиссер брал какое-либо произведение и наполнял его своим мироощущением. Классики бледнели перед натиском режиссерского изобретательства. Театр выражал эпоху — он был почти единственным искусством, говорившим громко и уверенно в годы военного коммунизма. Это было возможно, так как он говорил языком пафоса, настроения и призыва: идеологическая его платформа была упрощена, и максимальным его заданием было или «созвучие революции», или агитационный призыв. Живя вместе со страной в те великие годы, театр служил выражением ощущений: четкой идеологической мысли не было в его представлениях.

Уже давно театру поставлены иные задачи — так потребовала эпоха. Театру нужно задуматься над современностью. Вопросы жизни встали и перед ним. Тогда он внезапно почувствовал себя обедневшим. Былой слуга, драматург, единственно может помочь театру. Театр призывает драматурга. Бывшие «академики» и бывшие «левые», реалисты, конструктивисты, формалисты, бытоизобразители и психологи — режиссеры и актеры всех направлений — зовут «варяга». «Варяг» может прийти и «володеть» театром. Но так как эпоха требовательна и требовательны режиссеры и актеры, пришедший «варяг» не удовлетворяет. В театре существует любопытный разрыв между драматургом и сценой, и этот разрыв — один из значительнейших фактов последних сезонов.

Эти противоречия особенно явственно сказались в текущем сезоне. Он был не блестящ, этот сезон, лишенный крупных событий и знаменитых завоеваний. Тем не менее он остается чрезвычайно показательным, ибо говорит о сложных внутритеатральных процессах, о подготовке новых театральных поворотов. Театр не доволен уровнем драматургии, ибо чувствует ненужным свое искусст-

во. В театр приходят смотреть пьесу. Зритель взволнованно следит за судьбой белогвардейского предателя и героического командарма. Порою кажется, что этому вхлынувшему в зрительный зал посетителю безразличны и актерская игра и режиссерское мастерство. Не только тематика, но и сюжет поглощает внимание зрителя. Режиссер чувствует себя лишним, а актер — оскорбленным. При этом театр еще редко встречает материал, который поднимался бы до подлинного социального пафоса, до глубочайших психологических раскрытий, до высоких обобщений художественного порядка, к которым он был приучен в годы своего ведущего значения.

Причина лежит преимущественно в кризисе первоначального жанризма. Несколько лет тому назад мне пришлось отмечать, что текущая драматургия переживает эпоху первоначального накопления материала. Время военного коммунизма, гражданская война, нэп, начало социалистического строительства, новый класс, ранее не затронутый в драматургии, сложность вопроса о социальном образе — вся эта тематика встала перед драматургом влекущей, поглощающей, но на первых порах непреодолимой задачей. Еще не в силах ответить на мысли и вопросы, драматургия фиксировала бытовые черты, пыталась сценически передать новую речь, отметить психологические и социальные приметы новой жизни. Между тем жанризм для этой цели был далеко не достаточен. Еще не исчерпав этой эпохи и не накопив достаточного материала, драматургия самой жизнью была призвана служить идеологическим задачам. Она должна была не только фиксировать, но и мыслить, не только закреплять, но и думать, не только замечать, но и обобщать. В своем подавляющем большинстве она не выдержала этой задачи, противоречиями был отмечен ее путь.

Драматургия отставала от беллетристики. Более трудное искусство, драматургия дольше беллетристики варилась в соку фотографизма. Драматургия фотографировала ретиво и прилежно. Она накапливала материал с неистощимым трудолюбием. Но театр чувствовал всю недостаточность такого подхода. Вместо раскрытия сущности жизни он становился ее подражателем. Он терял специфику своего искусства. Утеряв свой пафос, он еще не ощутил пафоса новой полосы эпохи. В то же время театр не мог взяться за обучение драматургов. У кого им было учиться? У формального театра эпизодов и самодовлеющей театральной силы? У эпигонов-ремеслен-

ников буржуазного предреволюционного театра? У классиков? Переживая эпоху первоначального жанризма, драматурги не чувствовали специфических признаков драматургического искусства. Вернее, они находились или в чрезмерном подчинении у «левого» театра, обращавшего пьесу в сценарий, или у эпигонов старой драматургии. Отсюда возникли многоэпизодные хроники и мещанские драмы.

Одновременно драматургия признавала необходимость «идеологии». Послушно подчиняясь заданию (вспомним теорию «социального заказа»), драматурги не знали путей его осуществления. Отсюда принятие «идеологии как приема». В огромном количестве пьес идеологические позиции авторов не сливались с оформляемым материалом. Бесчисленное количество победоносной милиции в финале обличительных пьес и звучание «Интернационала» в конце героических драм заменяли отсутствующую внутреннюю четкость. По существу, идеология служила приемом. Воспринятая же в качестве формального приема, она откликалась на сцене идеализмом чистейшей воды. Так разнеслись по сцене маски новейшей формации — ангелоподобные коммунисты с портфелями, злодейские белогвардейцы с ядом, роковые буржуазные соблазнительницы и т. д., причем ожидаемое и желаемое принималось за данное и настоящее. Поэтическая мечта драматурга полагала, что таким путем достигается желаемое обобщение и ожидаемая идеология. Печальная ошибка — так создавались лишь «общие места» и «новые маски».

И «общие места» и «маски» были оправданы исторически. За этими «общими местами», которые делали пьесу доступной современному восприятию, накапливался материал. Рано или поздно этот накапливаемый материал должен был понудить к его художественной обработке и к пересмотру формального подхода к «идеологии»: можно было бы сказать, что идеологию сменит проблематика, что на смену фотографизму и первоначальной агитке придет идейная драматургия, пьесы больших проблем. Они не могли появиться раньше, чем накопится достаточный материал, и прежде, чем авторы не научатся с ним обращаться легко и свободно. Так и случилось, в особенности в текущем сезоне, и в этом его преимущественный смысл.

Наиболее разработанной и потому более исчерпанной оказалась тема гражданской войны. Подавляющее

большинство пьес было отдано этой потрясающей и разнообразной теме. Именно применительно к ней казалось легко избежать противоречий: во всяком случае, она наиболее гарантировала от двойственности и срывов. В ней был богатый и незатронутый материал для образов. Идеологически она обеспечивала свободный и легкий выход — победоносный ее конец подводил итог перипетиям пьесы. Театрально — она позволяла отрываться от мещанской драмы и подниматься до несомненного пафоса. Сюжетно — она предлагала целый ряд неожиданнейших столкновений, происшествий и событий. Появился даже особый род «мемуарной» драматургии, бесхитростно и трезво передающей личные впечатления участников боев и походов. Материал говорил сам за себя. Высокие человеческие страсти наполнили сцену. Пафос социального переустройства говорил через голову драматурга, через голову режиссера и актера. «Шторм» Билль-Белоцерковского был первым и ярчайшим свидетельством этой драматургии. Постепенно тема гражданской войны выдвинула свои сценические маски: «братишки»-матроса, честного военкома, предателя-офицера и много других. Психологические, бытовые и социальные черты были накоплены драматургией. «Общим местом» был победоносный финал. Удобной схемой — разделение на красных и белых. Наиболее приемлемой формой — хроника. Чем проще и чище развивалось действие, тем убедительнее была пьеса. Но «мемуары» требовали перехода к художественным обобщениям.

Какими путями примирить материализм мироощущения и символизм формы — существенная задача для драматурга. Каким способом сочетать документальные свидетельства и желанное обобщение? Преимущественно в решении этих вопросов и происходит срыв автора. Порою чердак прошлого с богатым запасом соблазнительных обобщений, поэтических фиоритур и театральных эффектов приходит на пагубную помощь драматургу: то есть происходит борьба между современным мироощущением и старыми формами. Эти противоречия отметили пьесу Ромашова «Огненный мост», не лишена их и пьеса Киршона «Город ветров», хотя автор сознательно борется с опасностью ложных красивостей и чувствительных слез. Опасности для Киршона становятся реальными, когда он прибегает к театрально-мелодраматическому нажиму (убийство ребенка) или к бытоизображению (профессор). Но Киршон почувствовал и другое — он понял,

что сама тема требует эпического склада и отсеивания мелочей. Он не был достаточно строг в их уничтожении. Оттого его пьеса перегружена и растянута.

Но, завоевывая новые позиции, Киршон посмотрел на «26 комиссаров» как на людей «трагической вины». В этом качестве их характеристики — первая внутренняя ценность пьесы. Их «трагическая вина» — в недоучете сил врага, в героическом прекраснодушии, за которое они платят своей смертью. Подняв их до трагической высоты, Киршон рисует их чертами простыми и ясными: трагическое без ходуль и речь без декламации. Тем самым достигнуты обобщение и высота проблематики. Судьба «26-ти» выходит за пределы определенного отрезка времени: Киршон отметил в них типическое, проблемное для революции. Так сказалась современность его миросозерцания. Добиваясь «эстетического» оформления материала, Киршон дал этнографический материал не как «восточную краску», но как ту атмосферу, которая окружает, влияет и обостряет судьбу «26-ти». Он показал их не в отрыве, а в тесной связи с «городом ветров», и их встречи, разлад и национальная разноголосица стали социально необходимым фоном пьесы. И, наконец, линию гибели Киршон развертывает с неумолимой точностью, последовательностью и ясностью — пьеса остается политической пьесой. Будучи «памятью о комиссарах», она творит суд над ними. Отказываясь от натуралистической точности — во избежание кривотолков,— Киршон подчеркнул свои намерения «обобщения» тем, что не дал ни одному из действующих лиц исторического имени — и был прав, ибо это пьеса «памяти 26-ти», а не картина из их жизни.

Труднее было Вс. Иванову в «Блокаде» оперировать с избранным им материалом. И для него задача также была не в точной иллюстрации кронштадтских дней, впрочем, вполне и заранее неосуществимой на сцене. Он, как и Киршон, хотел подвести итог опыту гражданской войны. Киршон своими образами мыслил о «трагической вине» комиссаров, Вс. Иванов мыслил о тяжкой борьбе личного и общественного в самые героические и патетические дни. Для осуществления своих замыслов он остановился на развертывании линии судьбы семьи Аладьиных. Их страсти, их победа и гибель должны были отобразить те страсти и силы, которые владели и владеют классом в годы кризиса. Вс. Иванов взял роковой момент революции — ее острейший момент; в образах семьи

Аладьиных он столкнул различнейшие мироощущения, которые живут в людях и которые обостряются в моменты кризисов. Он заставил «Кронштадт» действовать не непосредственно, а через семью Аладьиных. В отдельных ее членах хотел Иванов увидеть ту почву, которая родила кризисные настроения. «Тайное тайных», подсознательные и невидимые движения психологии увлекают Иванова. Так, ходит среди своей семьи, захваченной бурной и страстной жизнью, дед Аладьин, которому некому рассказать о своей жизни, он отрезан от нее, ему осталось лишь воспоминания; но воспоминаниями невозможно жить в эти годы, и он разрывает этот круг только тогда, когда решается идти на «лед». Вот сыновья «железного комиссара» Артема — Лукьян и Дениска. Лукьян, терзаемый смутной жаждой личной жизни, завистью к отцу, жаждой подвига и таким же противоречивым и неотчетливым ощущением общественного долга; и Дениска-младой, который весь ушел в типографию и ею живет, и в нее верит,— наследник «железного комиссара», тот, который будет строить жизнь. И их мать, Анна Матвеевна, которая долго берегла свой дом и только на склоне лет — после гибели мужа — поняла, что напрасна была ее забота, и не в доме — счастье, что разрушается дом и что сломана старая семья. И жена Лукьяна Ольга, уставшая от тяжкой жизни и пожелавшая отдыха, уюта и счастья для себя и понявшая, что нет счастья для себя в годы катастроф и рождений. И надо всем — образ «железного комиссара» Артема, который через последние усилия идет «под лед», к Кронштадту, ради спасения революции,— может быть, еще более неизмеримо усталый, чем Ольга, но знающий, что нет сейчас примирения уюту и не найти отдыха в напряжении борьбы — отдых, труд и счастье узнает Дениска. Эти хитросплетения человеческих драм Вс. Иванов дает в разрезе внутриклассовой борьбы, ибо все его герои — рабочие, и судьба революции решается ими одними в их спорах, выросших из усталости, бедности, напряжения — «блокады» России, «блокады» чувств и личной жизни. Таков суровый и строгий рисунок, который придал своей пьесе Вс. Иванов. Он делает ее монументальной и обобщенной, но он не достигает идейной четкости, есть еще противоречия в образах, медлителен ритм пьесы, хотя внутренняя напряженность и общая атмосфера героики и глубоких чувств перекрывает нечеткость в обработке образов. «Кронштадт пал» — финал пьесы — одновременно служит развязкой

всех страстей и оправданием волевого напряжения Артема: «Кронштадт пал», и начинается новая жизнь. Так в финале проблема этики переключается в пафос строительства. Вс. Иванов пользуется здесь приемами «остранения», «сгущения образов».

Основное эстетическое противоречие пьесы — в чрезмерном употреблении старых приемов символизма. Вс. Иванов весь в борьбе, мучительной и страстной, в поисках нового символизма. Он труден, этот путь, и порою Вс. Иванов срывается в не доходящую со сцены тонкость, в недоговоренность, которая становится недописанностью, в философские рассуждения, которые становятся туманностью. Он драматургически неэкономен, и он неумело распределяет краски по отдельным актам. Эти недостатки тем не менее не лишают пьесу пафоса и глубочайшей серьезности.

Если гражданская война по самому существу облегчала возможности ее художественного обобщения, вдобавок и накопленный материал был глубок и многожеланен, то иное положение занимает текущая современность. Вместе с ней мы погружаемся в ряд еще не разрешенных проблем. Напрасно театру претендовать на окончательное разрешение вопросов морали, быта и семьи. Они слишком сложны, чтобы получить арифметическое решение в очередной агитационной пьесе. Ущемленная жизнь не может интересовать сцену. Идеологическая стилизация — новая разновидность чувствительного идеализма — прожита и исчерпана. Вряд ли для кого-нибудь может явиться убедительным сотое повторение истории о разложившемся директоре и честном партийце; кукольные фигуры останутся кукольными и на сцене. Зритель готов не дожидаться последнего акта, он догадывается о финале пьесы с первого же акта. Причина заключена в отсутствии остроты. Под покровом современных идей легко разглядеть костяк рышковской пьесы. Образовавшийся запас легких и доступных приемов для мнимо современных пьес должен быть разрушен.

Современная драматургия идет сейчас по двум путям. Она оканчивает накопление материала. Лучший пример — «Жена» Тренева. Трудно найти более богатый запас жизненных наблюдений, емкого языка и превосходных образов. В них — смысл всего представления. И трудно найти более упрощенный подход к идеологической постановке вопроса. Казалось бы, теза бесспорна: не может быть брака вне большой общественной рабо-

ты, и вторая теза, еще более древняя и бесспорная: жена имеет право на общественную работу. Пять актов, написанных Треневым, должны иллюстрировать обозначенные тезы: его пьеса распадается на ряд жанровых наблюдений, теза остается прописью; зритель слушает отличный язык автора, следит за галереей образов и не чувствителен к проблематике автора. Он принимает ее как необходимое «общее место» — не более. Пьеса не тревожит, не волнует, только развлекает.

Такого же рода тенденцию накопления материала преследует и «Голос недр» Билль-Белоцерковского — с одной разницей: Билль еще во власти идеологической стилизации. Тренев равнодушно отделяет тезу от живых образов. Билль строит всю пьесу по правилам «идеологии как приема». Он начинает уже терять привлекательность своей былой манеры — прозрачность, чистоту, строгость. Рисуя быт шахт и их трудную работу, Билль отрывается от жизни и схематизирует и действие и образы. Оттого в пьесе все безусловно верно и все лишено жизни, крови и страсти. И даже сцена в шахте, когда погребенные ждут освобождения, или сцена перед взрывом, когда возникает легенда о привидении, кажутся на этот раз театральными, стилизованными той идеологической стилизацией, которая свойственна агитационным пьесам. Билль не поборол схемы — в агитационном смысле его пьеса может быть полезна, в смысле большого художественного обобщения — нет.

Несколько расширяя круг наблюдений (включая эмиграцию), Никулин в «Инженере Мерце» использует форму мелодрамы. Он достигает полной удачи в построении действия — пьеса занимательна и разнообразна. Он идеологически противопоставляет своего героя Мерца — «человеку с портфелем» Гранатову известной мелодрамы Файко. Он с полной тщательностью рисует образ инженера и образ белогвардейца. Форма мелодрамы выбрана хитро — она допускает четкое, но несколько подчеркнутое развитие действия. Она позволяет идеологические вставки, которым аплодирует зал. Никулин очень благородно подчиняет старую форму новым целям. Мелодрама в меру агитационна, в меру психологична, в меру занимательна — типичное театральное представление с ясно очерченной тезой и хорошими ролями. Но можно ли говорить, что в ней раскрыто современное мироощущение? Нет, нельзя. Пока — это умный выход из трудного положения. Если же вглядеть-

ся глубже, то окажется, что не Мерц занимает доминирующее положение в пьесе, а история белогвардейца; и тогда видишь, насколько еще тяготеют над Никулиным ходы авантюрных драм, а не современная проблематика.

Глебов в «Инге» как будто решительно становится на почву дискуссий и споров. Он ставит проблему современного брака, современного «треугольника». И снова — любопытнее всего в пьесе образы. Самая же интрига не дает ничего нового. Как будто новые образы бьются в тисках старой формы.

Борьба с бытоизображением и нехудожественным фотографизмом станет, вероятно, основой текущего сезона. Она занимает таких художников, как Мейерхольд. Чрезвычайно характерно его обращение к поэтам, как было характерно для МХАТ несколько лет назад обращение к беллетристам. Авторы текущего сезона у Мейерхольда — Сельвинский («Командарм 2»), Безыменский («Выстрел»), Н. Эрдман, Маяковский. Обращение к поэтам предполагает возведение «материала» до высокой и обобщенной словесной формы, переход к самому существенному в понимании исторической эпохи. Мейерхольд, пренебрежительно относившийся к слову в эпоху «Д. Е.», теперь поставлен перед необходимостью разрешения сценического слова. Спектакль «Клоп» показателен тем, что в первой его части Мейерхольд в погоне за монументальным спектаклем задавил слово Маяковского и, напротив, в последней, нащупав стиль сценического разрешения данного автора, подчеркнул словесное мастерство Маяковского. Замечательно, что названные пьесы имеют дело со сложной проблематикой современности. Передовая драматургическая мысль ищет острейших форм для выражения современного мироощущения, без которого самые похвальные намерения художников не будут иметь прогрессивного значения. Это обращение к поэтам захватывает и ряд других театров: Вахтанговский (работа с Багрицким), малую сцену МХАТ (включение в репертуар «сатирической комедии-водевиля» Катаева «Универмаг»).

Проникновение поэзии в театр есть продолжение связи театра и литературы. Но если еще несколько лет назад инсценировочный пафос мог считаться прогрессивным явлением, то сейчас он свидетельствует о неизжитом репертуарном кризисе. Первоначально инсценировка повестей и романов означала отказ от пьес, которые,

скорее, являлись сценариями, чем драмами. Она означала тоску по литературному слову, по живому человеческому образу. Она сопровождалась отказом от «идеологии как приема» и выдвигала на первый план живую и страстную проблематику современности. Но невозможно принять инсценировку за правило. Инсценировка требует большого мастерства, ибо она есть перенесение беллетристического материала в условия сцены — задача сложная и искусная. Не всегда инсценировки совершались с требуемым мастерством. Чаще они являлись легчайшим выходом на тяжких путях поисков пьес. В этом сезоне Малый театр инсценирует «Угар» Фибиха, МХАТ 2-й — «Двор» Караваевой, Театр МГСПС — «Чапаева» Фурманова, МХАТ — «Трех толстяков» Олеши, Камерный — «Наталью Тарпову» Семенова. Каждая из этих пьес глубоко различна по существу и по стилю. Но характерно, что тема гражданской войны постепенно теряет доминирующее положение. Новые и более острые темы вторгаются на сцену. Об этом говорит как выбор инсценируемых романов, так и обещанная новая драматургическая продукция. На долю собственно пьес падает малый процент. Здесь больше обещаний, чем дела. Одновременно с формальным расширением совершается и тематическое. Гражданская война встает или в психологически-философском разрезе («Командарм»), или в эпическом («Чапаев»). Тема завода и фабрики («Угар»), тема интеллигенции («Чудак» Афиногенова), вопросы производства, политические вопросы строительства страны («Выстрел» Безыменского), современной партийной жизни («Партбилет» Завалишина), деревни («Двор» — тема пока совсем почти не затронутая театром) — становятся центральными. Стремление явно, и ожидания велики. Спектакли должны обнаружить, насколько правильно разрешение вопросов, насколько современно мироощущение авторов и насколько театры приблизятся не к формальному, а существенному пониманию жизни страны. Между тем противоречие между формальными приемами и внутренними намерениями прогрессивного порядка достигло в прошлом сезоне недопустимых размеров.

Драматургия встает как задача особого искусства. Точность мысли требует точности формы. Только расплывчатая мысль выливается в туманную форму. Потому устарелые формы иных пьес или перегруженность их бурной символикой, выдаваемой за монументальные

обобщения, на самом деле скрывают шаткость замысла. Вопль об учебе становится громче и громче. Легко за мастерство принять техницизм и подчинить интересы современности упадочным формам драматургии. Борьба прогрессивного и реакционного течений в искусстве становится все сложнее, тем более что очень частые комбинации старой формы с четкой политической установкой не дают желаемых результатов, ибо незаметно для автора старая форма упадочного театра искривляет идеологическую установку автора. Театры недовольны современными авторами — они не умеют писать ролей, раскрывая свое мироощущение через образы, живые и страстные. Театр актера требует образов. Театр, как организм, хочет мыслить. Взамен ему предлагают сценарии.

Вопрос об учебе очень часто связывается с вопросом о классиках. В наступающем сезоне они будут использованы неизмеримо шире, чем в предшествующих. Обещан Шиллер («Дон Карлос» и «Разбойники» в Малом театре, «Коварство и любовь» у вахтанговцев), Шекспир («Отелло» в МХАТ), Островский («Без вины виноватые» в Студии Малого театра, «Бесприданница» в МХАТ) и т. д. По существу, здесь особенно остро встанет вопрос о методах постановки — о почтительной передаче текста или, следуя примеру Мейерхольда, о раскрытии через автора современной ему эпохи (вспомним «Ревизора» и «Горе уму»). Будет ли театр выполнять роль послушного чтеца или он выступит в качестве смелого и мужественного разоблачителя эпохи? Выбор принадлежит театру. Интересно лишь отметить, что инсценировки не проходят и мимо классики. Художественный театр показывает «Воскресение», Малый театр — «Нравы Растеряевой улицы» по Г. Успенскому. МХАТ откровенно формулирует свою задачу как «опыт социального романа» и тем самым обязывается не только найти сценический язык для раскрытия протестующего мироощущения Толстого, но и стать художником-аналитиком, проникнуть к корням эпохи. Театр отходит от обязанностей школы второй ступени — книгу можно прочесть дома. Он хочет судить художника глазами нашего современника.

Уже истекший сезон перекинул мост к западному репертуару. Газенклевер игрался двумя театрами. В этом сезоне театр снова продолжает поиски в современной западной драматургии. Интересно, что театры увле-

каются преимущественно сатирическим элементом. Трудно найти точки соприкосновения между фрейдистским помешательством западных писателей и советским театром. Их философские позиции вряд ли увлекут зрителей и режиссеров. Западные драматурги утверждают в своих произведениях господство подсознательных и физиологических начал, в лучшем случае они занимаются психофизиологическим анализом; в худшем — откровенной эротикой, грубой или чувствительной — в зависимости от вкуса. Тем самым для советского театра они становятся интересными только в их отрицании и протесте. Этим определяется выбор «Болота» Паньоля (автора «Продавцов славы») театром Корша и «Рекламы» малой сценой МХАТ — первой современной американской пьесы, попавшей на советскую сцену. Обе имеют точную сатирическую установку: Паньоль рисует современную «деловую» Францию, Уоткинс — пафос рекламы и комедию тюрьмы и суда в Америке.

Таковы основные репертуарные предположения. Они обещают страстный и живой сезон. Дело самих театров превратить свои обещания в живую конкретность. Дело самих театров суметь обратить авторский текст в острейшие формы и пропитать спектакли современным мироощущением. Вопрос революционизирующего значения театра — умение потрясти зрителя, поднять его культурный уровень, ответить на его недоумения и растущие внутренние вопросы, думать над современностью, включиться живой силой в социальную борьбу страны — дело текущего сезона.

1930. Публикуется впервые.

Выступление на обсуждении в МХАТ пьесы «Первая Конная» Вишневского

Я хорошо знаю «Первую Конную» и ее люблю, потому что она дает богатый и волнующий материал для театра. Я думаю, что это вообще не пьеса в обычном понимании и, если мы будем искать в этом замечательном произведении соответствия такого рода номенклатуре, то мы, конечно, ошибемся. Это тот редкий сейчас в театре материал, из которого можно сделать большой и значительный спектакль. Мы сейчас переживаем в театре такого рода эпоху, когда совершенно неизбежно

приходится создавать спектакли не из законченных пьес, а из глубокого и внутренне ценного материала, который дает повод для большого спектакля. Тот материал, который заложен у Вишневского, та «история», по которой написана «Первая Конная», есть материал для очень большого и значительного спектакля. Между тем (может быть, это происходит оттого, что я слишком хорошо знаю пьесу и даже имею свое представление о нужном спектакле, основанное на тщательном изучении «Конной») всякий раз, когда я смотрел представление «Первой Конной», мне казалось, что мы имеем дело с неудачной пьесой, я не узнавал «Конной» Вишневского. Всякий раз, когда я смотрел «Первую Конную» — было ли это в Ленинграде или в Театре Революции,— я возвращался со спектакля с опасениями и сомнениями — не ошибся ли я в оценке произведения Вишневского. Неужели «Первая Конная», которую написал Вишневский, есть то громоподобное, что мы видим на сцене? Неужели то, что написал Вишневский за тринадцать дней, когда вспоминал свою жизнь в Красной Армии, есть эти красноармейцы, которые умирают на сцене с порывом таких опытных старых актеров? Неужели то, что написал в «Первой Конной» Вишневский,— это красные знамена, которые в удобный момент склоняются над погибшими? Неужели то, что написал Вишневский, это тот солдатский кордебалет, который мы видим в течение получаса в Театре Революции? Неужели то, что написал Вишневский, участвовавший в боях гражданской войны,— это то пышное или добродетельное, что мы видим сегодня на сцене?

В Театре Революции — это было пышным, богатым, в Театре Красной Армии — это было назидательно-добродетельным. Так вот ни в добродетельном, ни в пышном спектакле не было ощущения «Первой Конной», которую написал Всеволод Вишневский. Происходил большой разрыв между театром и Вишневским. Дикий полагает, что Всеволод Вишневский написал героическую хронику о «Первой Конной», хронику-монумент, и он ставит ораторию, всеми театральными способами удваивая героизм, который в ней заложен. Но ведь героизм «Конной» Вишневского в простоте, а не в декламации, все герои, показанные в «Первой Конной»,— люди, которые в момент своих подвигов не мыслят себя героями. Когда происходила их борьба, они не знали, что они делают героические, незабываемые вещи. О том, что они герои, знаем

мы, может быть, знают они теперь — только герои могли разбить белых, взять Перекоп, разбить поляков, перестроить страну. Этого ощущения жестокой и простой борьбы, ощущения перестраивающейся России нет, а есть парад; нет людей — порой шальных, смелых, своими путями идущих к социализму, которые впервые появились в сцене «Кого на испуг берете?» или «Отряды формируются»,— а есть «герои», которые всячески используют театральные приемы и чрезвычайно прямолинейно и жестко со сцены повествуют о том, что они герои. Сложность постановки этой вещи в том, что она написана как будто прямолинейным, жестким приемом. Эта мнимая прямолинейность и соблазнила театр на парадную монументальность.

Между тем именно прямолинейности, лубочности, барского представления о «народном» спектакле не допускает «Конная». Ее сила в том, что живое ощущение войны вырастает из глубокой и сложной, диалектической разработки образов каждой сцены. Нужно брать каждую сцену и развертывать ее как звено единой цепи, как пьесу в пьесе, и для каждого звена разрешить его внутреннее зерно и зерно его героев, найти максимум внутренней выразительности, а не пользоваться лубочным стилем, который целиком противоречит природе пьесы Вишневского. Она написана целеустремленными и сгущенными эпизодами. Этой целеустремленности каждого отдельного эпизода, его характерного лица нет ни в одном спектакле. В Театре Революции задание юбилейного спектакля и торжественного празднества подменило смысл пьесы Вишневского. Меня удивляет, что такие великолепные мастера, как Дикий и Рабинович, пошли по этому пути, убив диалектику пьесы и обратив ее в несвязанный между собой ряд однообразных эпизодов. А между тем в их силах было найти правильный подход. И, может быть, лишь Лукьянов — Сысоев дал ту простоту, которая здесь нужна и которая заставила забыть сухой формализм мнимой оратории. Диалектика пьесы в рождении Конной Армии, диалектика пьесы в том, как происходит процесс зарождения новых идей, как нарождается человек-солдат, как в нем пробуждается и куда его ведет классовое чувство. Этого нет в спектакле с начала до конца. Спектакль «Первая Конная» покрывает сцену монументальностью формальных приемов. Если бы зритель ушел из театра, просмотрев эти тридцать два эпизода, с ощущением простоты, величия и классовой пра-

воты, цель спектакля была бы достигнута, зритель был бы взволнован тем, что происходит на сцене.

Наш театр — не на уровне эпохи. У нас мало хороших театров, и театральное искусство часто фальшивит. Мы зачастую начинаем показывать зрителю наши использованные, привычные, закрепленные театральные приемы, в то время как ему хочется только правды, социальной правды, правды своего класса, наиболее объективной и волнующей. Нельзя больше показывать эти декламационные и украшательские приемы, противоречащие всей эпохе, в которую мы живем. Самый текст пьесы Вишневского должен быть смонтирован иначе. Когда вы отдаете чуть ли не целый акт изображению царской армии, то это неверно, потому что это только пролог к пьесе. Из всей истории царской армии достаточно двух-трех коротких сцен, без того однообразного лубка, который дан, без всякого развертывания эпизода. Зачем это? Зрителю нужно скорее перейти к тому, как из старой царской армии, царской казармы, проходя через фронт, нарождается, подготавливается Красная Армия. Ведь весь первый акт в плане диалектики спектакля должен обозначить подготовку Сысоева к восприятию революции. Со второго акта начинается революция. Но первый акт должен дать подготовку сознания участников к восприятию революции. А у вас революция получается такая же помпезная, как весь первый акт, и потому, что вы так ударяете в первый акт, вы выбрасываете чрезвычайно существенные сцены, вы пропускаете, по существу, весь период Керенского. Вы даете окопы 1916 года и моментально перебрасываетесь к Октябрьской революции. Это неверно, потому что, по существу, здесь пропущен большой и важный мост — Февральская революция, «фальшивая», без Сысоева, революция. Потому у вас все время получается, по существу, формальное разрешение неформальной пьесы. Когда здесь Вишневский рассказывал о жизни Первой Конной, то менее всего это были рассуждения о творческом методе. Сила Вишневского в том, что он написал эту вещь чрезвычайно страстно, вспоминая сумму того, что он видел. Дело театра сделать все это таким же страстным и живым, как это было для Вишневского, а не делать торжественное заседание, торжественное представление.

Именно поэтому и решение роли Ведущего прошло мимо пьесы. В какое затруднительное положение попадает актер, понуждаемый к этой стремительности дви-

жений: ему нужно взбежать на сцену, спуститься, и уже не слышишь слов, потому что актер запыхался, бежит. Ему нужно выбежать, сказать и убежать — и мне жаль этого технического труда, пропадающего напрасно. Ведущий Вишневского — один из авторов пьесы. Он скрепляет эпизоды своим мироотношением. Он не представляет. Он рассказывает, он агитирует рассказом. Чем неврастеничнее будет показан Ведущий — тем больше роняется тема спектакля. И мизансценически Ведущий разрывает ритм спектакля, внутренне с ним не связываясь.

Думаю, что тот материал, который дала эта пьеса, и великолепнейшие силы нашего театра смогут организовать диалектический спектакль. Вишневский показывает этих людей в различных сочетаниях, и надо помочь Вишневскому сделать спектакль приемами чрезвычайно простыми, чрезвычайно сжатыми. Вот это миросозерцание, это мировоззрение должно объединить и определить всю пьесу.

1930. Публикуется впервые.

Вторая половина сезона 1930/31 года

Вторая половина сезона принесла значительный качественный сдвиг. Серая однотонность первых постановок зимы сменилась разнообразием идейно насыщенных, но противоречивых спектаклей. Заглохшая борьба художественных направлений и методов возгорелась с новой силой. Мейерхольд показал «Последний решительный», МХАТ — «Хлеб», Театр Революции — «Поэму о топоре», ТРАМ — «Тревогу». Эти основные спектакли появились в ряду других, также выдвигавших принципиальной важности вопросы — хотя бы об отношении к современной западной драматургии или об использовании «поздних» классиков (Ибсена). Опять всплыла проблема оперно-балетного театра («Руслан и Людмила» и «Комедианты» в Большом). Была сделана попытка коренной реформы Мюзик-холла («6-ая мира») в сторону его политизации, а Оперетта после нескольких неудачных опытов современных музыкальных комедий вновь обратилась к реставрации и переработке своих классиков («Боккаччио»). Вместе с этими основными спектаклями ряд других в свою очередь выдвигал принципиальной важности вопросы как идеологического, так и специфически театрального порядка.

В своей работе театры захватывали большой круг разнообразных проблем, показывая различную социальную среду, различные классовые и внутриклассовые психологические категории и разнородный быт: моряки и флот, комсомольцы, ударники, изобретатели, энтузиасты и упадочники, проводники генеральной линии партии и уклонисты, современная деревня и ее классовое расслоение, быт каспийских рыбаков, рабочие Златоустенского завода, колхоз и провинция, столица и далекий завод, СССР и Запад со своими президентами, банкирами, кардиналами, промышленниками, и т. д. и т. д.

Простой репертуарный перечень указывает на богатство проблем и тематических и специфически театральных. Многие из затронутых вопросов возвращаются на нашу сцену из года в год, толкая на их пересмотр, вынуждая к ревизии прежних положений и поднимая театр на более высокую ступень, а порою, напротив, обнаруживая в театре непреодолимые или непреодоленные противоречия. Так возник вопрос об отношении к современному западному репертуару («Нашествие Наполеона» в МХАТ 2-м) и одновременно о путях сценической сатиры; об использовании классического наследства более близких к нам эпох («Строитель Сольнес» в театре бывш. Корш) и о борьбе с отрицательными, чуждыми материалистическому мировоззрению сторонами этого наследства, вопрос о новой тематике (оборона страны) и о новых жанрах («Тревога» и «Последний решительный»), об уточнении сюжетного объекта и о его обновлении («Поэма о топоре»), и т. д.

С разнообразием тем связывалась борьба подходов и формальных приемов, начиная от послушного подражания канонам старой драматургии и кончая попытками коренным образом пересмотреть господствующую драматургическую театральную концепцию — от механического примирения новой тематики с каноническими формами до попыток овладения единством диалектического метода. Оживление театральной практики совпало по времени с рапповским совещанием; это оживление началось еще во время этой памятной дискуссии и продолжалось в следующие месяцы. Если бы многие из указанных постановок были показаны ранее, то спорщики — защитники и противники тех или иных взглядов — нашли бы в этих спектаклях непосредственное подтверждение многим из своих положений. Но театры запоздали со своими работами, и их новые шаги не были подвергнуты

подробному анализу, а дискуссия направилась к иным, общим теоретическим и методологическим вопросам. Между тем театральные работы заслуживали полного внимания в силу положительных и отрицательных своих сторон, проявившихся в них вполне ярко и отражавших ту или иную теоретическую проблему.

В этих спектаклях, при всем различии подходов, господствовала одна общая проблема, сквозящая за отдельными частными темами. Преимущественное к ней внимание — свидетельство политического роста нашего театра. Она порою искривлялась, упрощалась или схематизировалась, но жила во всех спектаклях, настойчиво сосредоточивая на себе внимание зрителей, автора и актеров. Эта общая проблема — строительство социализма, перестройка страны и одновременно создание нового человека, борьба со старым, отживающим укладом, и воспитание новой коллективистской психологии. Даже в таких пьесах, как «Последний решительный» и «Тревога», отданных всецело и преимущественно проблемам обороны страны, тема нового человека сплеталась со всеми агитационными и публицистическими положениями пьес. Может быть, только сатирические нападки на Запад в «Нашествии Наполеона» и в «Миллионе Антониев» не затрагивают непосредственно этой темы, беря первоочередной целью «срывание масок» с носителей буржуазной политики, религии и морали. Но в конечном итоге проблема перестройки страны и создания нового бытового и психологического уклада стала двигательной силой театра, его пафосом. И Погодин, Вишневский, Киршон — художники разных лагерей и различных масштабов, и МХАТ, Мейерхольд, Театр Революции, ТРАМ — театры противоборствующих систем и методов — заражены задачей социалистического переустройства страны. Чем дальше развивается театр и драматургия, тем настойчивее становится желание глубже и глубже вглядеться в сложнейшие процессы, происходящие в стране, и их философски и художественно осмыслить, тем меньше удовлетворяет протокольная констатация факта и тем больше художник (театр, драматург, режиссер) пытается обобщить опыт социальной жизни. Катастрофа наступает тогда, когда это осмысление отрывается от анализа живой действительности и переходит в самодовлеющий субъективизм и такую же самодовлеющую мнимую «идеологичность», взятую как прием, или заменяется фотографической копией, безразличным следованием разрозненным фактам, кото-

рое противоречит всякому осмыслению и обобщению. Выдвижение проблемы современности сопровождалось требованием метода диалектического материализма, требованием, предъявляемым к театру, ставшим среди его деятелей общим и часто повторяемым местом и тем не менее толкуемым на тысячу взаимоисключающих и поверхностных ладов. Выполнение этого требования невозможно без органической перестройки миросозерцания и большой работы над собой.

Вторжение нового материала, хлынувшего с такой силой на сцену, вызывает крушение старых и рождение новых жанров. Драматургические и сценические каноны пересматриваются в процессе ожесточенной работы. Поверхностное отношение к выдвинутым требованиям жестоко мстит за себя. Механическое соединение формально усвоенных «идеологических» положений с нетронутым, закосневшим мировосприятием оказывается только маской, за которой скрывается все то же старое лицо театра, немного перекрашенное на новый лад. Многие из привычных приемов, перешедших в наследство от предшествующего театра, неспособны передать смысл и существо рожденных в эпоху революции образов, неспособны выразить те внутренние противоречия и ту целеустремленность, которые заключены в различных представителях победившего класса. Вместе с тем специфические качества современной жизни, перелом моральных взглядов и бытовых норм, новые нормы человеческих взаимоотношений с трудом поддаются драматургическому овладению, сталкиваясь в творческом сознании художников сцены с остатками еще не изжитого идеализма, с верностью догматам буржуазной морали, со смятенностью чувств, с эклектикой миросозерцания. Отсюда различие драматургических подходов, определяющих конечный результат работы, и отсюда же противоречивое лицо современного театра при господстве единой, всеобъемлющей темы.

В попытках овладения темой нового и старого человека театры искали таких пьес, которые могли бы с наибольшей выразительностью разоблачить человека мелкобуржуазного, индивидуалистического, собственнического сознания. Этим заданием определилось включение театром бывш. Корш в свой репертуар «Строителя Сольнеса», и, по существу, ту же тему затрагивал Газенклевер в комедии о Наполеоне, показанной в МХАТ 2-м. И поздняя драма норвежского классика и пьеса бессильного в сво-

ем бунте немецкого экспрессиониста должны были раскрыть существо западной цивилизации в ее различных проявлениях. Общая тема обеих пьес сводится к разоблачению «героя». Ибсен пересматривает в «Сольнесе» прежние позиции, Газенклевер отказывается от ранней мечты о духовно мощном «идеальном человеке», способном переделать мир. Но то, что у Ибсена взято в плане трагедии индивидуалистического сознания, то у Газенклевера подвергнуто осмеянию и сатире. Ибсен остановился в страхе перед крушением опустошенного Сольнеса, Газенклевер издевается над своими напрасными мечтами. Философские думы Ибсена кажутся Газенклеверу бесплодными, вызывая в нем внутреннюю пустоту и отчаяние, граничащее с цинизмом. Подводя итоги, оба ставят знак минус прежней философии, но их отрицание далеко не окончательно. Они не протестуют против идеи индивидуалистического героя. Они сознают лишь невозможность его появления в условиях современного общества. Их идеализированный духовный вождь ничего не может изменить в буржуазных нравах ибсеновской Норвегии и в охваченной версальским миром Германии. Оттого гибнет Сольнес, на миг взобравшийся на высокую башню, и оттого смешным и неуклюжим кажется бывший властелин мира Наполеон в окружении современных героев биржи и денег. Оба поэта могут быть приняты на нашей сцене по своему разоблачению сущности современного индивидуализма, но не по их подлинному отношению к индивидуалистическому герою. Пессимистическому зерну их пьес не помогают звучащие впустую победные крики Гильды или комедийность положения Наполеона. Они не видят будущего. Они замкнуты в узком кругу своих мыслей и не выходят за пределы отрицаемого ими общества. Судя свое общество, они переносят приговор на человечество вообще, на другие классы, в том числе и на пролетариат.

Ибсен закрывается от внезапно развернувшейся перед ним истины, от крушения жизни маревом символических приемов и бесплодным восхождением Сольнеса на башню. Газенклевер предпочитает надеть колпак сатирика и шута, скрывая внутреннюю боль, мечась в тисках противоречий современной Германии и бросая обвинение странам-победительницам. Развенчивая скрижали старой буржуазной морали, которые Газенклевер и его друзья призывали когда-то ниспровергнуть, они не начертали новых. Они не видят в жизни объективных ценностей.

Газенклевер разуверился в отвлеченном человечестве, которому ранее хотел служить. Оттого пессимизм соединяет обоих противоположных писателей. «Сольнес» — философская пьеса покаяния и самообмана, а «Наполеон» — комедия внутреннего безверия. Обе пьесы требуют внимательного и вдумчивого к ним подхода. Философские позиции Ибсена в «Сольнесе» наиболее спорны. Есть ли это пьеса о биологическом возмездии, которое несет юность, или пьеса о борьбе против новых восходящих классов, мстящих за себя, за Сольнеса, или о борьбе за эти восходящие классы? Стоит ли вообще бороться за такого Сольнеса, который показан Ибсеном? Между тем смысл пьесы заключен в борьбе не против Сольнеса, а за Сольнеса, и в этом внутреннее противоречие, сжигавшее Ибсена, сознававшего катастрофическую пустоту своего строителя.

Театр требовал преодоления авторского двойственного подхода и внутреннего разлада. Луначарский и Дейч основное внимание направили на политическое заострение пьесы Газенклевера. Они увидели в комедии о Наполеоне возможность противоверсальского памфлета. Противоположение Наполеона и современного общества должно было служить не возвеличению Наполеона, не апологии неосуществимого героизма, а разоблачению создателей и проводников версальского мира. Авторы неизбежно приходили в столкновение с Газенклевером, ибо за всеми сатирическими выпадами немецкого писателя попрежнему жила мысль о герое-спасителе, который хотя и невозможен, но по-прежнему желанен для современной мелкобуржуазной Германии. Оттого спектакль при несомненной сатирической талантливости Газенклевера оставался двойственным и противоречивым.

В плане социального разоблачения Запада упрощенная и лишенная литературного блеска пьеса Градова и Соколова «Миллион Антониев» (Студия Малого театра) была намного последовательнее и убедительнее. Она не касалась психологических проблем, которые неизбежно владели Ибсеном и Газенклевером. Авторы сознательно заняли позицию памфлетистов и карикатуристов. Их целью было не раскрытие внутренних противоречий индивидуального сознания, в особенности с точки зрения самих носителей этого сознания, как Ибсен и Газенклевер, а разоблачение церкви. Лишенная большой психологической глубины, пьеса тем не менее верно бьет по намеченной цели.

История о бандите Байотерсе, достигшем сана папы,— всего лишь канва для показа уродливостей капитализма. Вряд ли можно признать пьесу антирелигиозной по существу. Она не касается философских и социальных основ религии. Она проходит мимо места религии в психоидеологии современной буржуазии. Она предпочитает бить по ярким проявлениям клерикализма: она, скорее, антиклерикальна, чем антирелигиозна. Но этот недостаток авторы преодолевают умело и умно. Точно рассчитывая пределы сил и не посягая на большее, они расширяют вопросы антиклерикализма до разоблачения церкви в общей системе капиталистического строя. Они не ограничиваются насмешками над обрядностью или гневом против дурных представителей церкви. Они вплетают церковь в общую сеть банков, фабрик, заводов как одну из закономерных составных частей капитализма. Каждую из связующих нитей они показывают в ряде обобщенных, доведенных до памфлетной остроты картин: заседание Общества спасения погибающих душ, выборы папы на конклаве, массовое производство «иисусов» и «антониев». Авантюрная линия, соединяющая в единое целое хоровод бандитов, ставших папами, кардиналов, занимающихся спекуляциями, прокуроров, подготовляющих выборы, не является самоцелью, а служит только поводом для раскрытия идеи пьесы. Авторы подошли к малоиспользованному жанру политического памфлета, которого не удалось достигнуть в спектакле «Наполеон» в МХАТ 2-м из-за психологической нагрузки и философского пессимизма, неистребимых во внешне веселой и пародийной комедии Газенклевера.

Тема Запада была исключением на нашей сцене. В центре стояла современная советская драматургия, представленная беллетристом Слезкиным («Путина»), молодым пролетарским драматургом Штоком («Нырятин»), писателем Маркишем («Земля») и получившим известность журналистом и очеркистом Погодиным, перенесшим в драматургию опыт своих наблюдений («Поэма о топоре»). Задача художественного овладения материалом далеко не закончена. Богатая, наполненная новыми явлениями, строительством и борьбой действительность лежит перед драматургами и театром далеко не разгаданной. Вопросы метода здесь тем более обязательны, что послушное следование современному быту или случайное его использование не составят нужной пьесы. Дело заключено в миросозерцании автора, в его классо-

вой позиции, в приемах анализа современности и в его отношении к выбранному материалу.

Бытовизм окончательно не оправдал себя. Так случилось с пьесой Слезкина «Путина». Вряд ли приходится сомневаться в прекрасных и более чем лояльных намерениях автора. Вряд ли приходится отказать ему в желании глубоко раскрыть и художественно обобщить классовую борьбу на рыбных промыслах. Слезкин затрагивает ранее знакомую по мелодраматическим сочинениям трудную и героическую рыбацкую жизнь, не рассказанную еще в современной драматургии. Автор охвачен традициями старой драматургии, вне обобщающих философских задач. Он изготовил пьесу по упрощенному рецепту. Пьеса состоит из нескольких механически скрепленных слоев. Первый слой — бытоизображение рыбачьих промыслов, тот couleur locale, который должен придать ей театральную занимательность и привлекательность; соответствующие краски: обветренные лица, мужество и храбрость, монологи о ловле рыбы; соответственные образы: крепкая девушка, жаждущая раздолья и широты, заскорузлые рыбаки, преданные своему делу и своей артели; соответствующий сюжет: «рыбацкая любовь» девушки к неведомому авантюристу, который принес с собой желанный бурный размах. Второй слой — философски-психологический: столкновение артельного чувства с убогим романтическим индивидуализмом Долбы, граничащим в условиях нашей современности с беспредметным хулиганством. Этот слой должен придать пьесе психологическую глубину и подчеркнуть ее философский смысл. Автор напрасно рассчитывал на разоблачение романтизма таким путем. Его образы заранее зафиксированы. Они взяты не в их развертывании, а в их первоначальной данности, не в их противоречиях, а в их статическом единстве. Слезкин проходит мимо внутреннего роста образов, и пьеса, несмотря на наличие заговоров, краж, любовных историй, неудачных романов и неожиданных появлений, оказывается бездейственной, а вопросы перестройки сознания — обойденными. Третий слой — окраска современности: неизбежные речи о соцсоревновании, об ударничестве, о путине, о колхозе. Привычные образы и соответственные функции преступного кулака и зловредной дочери бывшего лавочника, красноармейца Павла, расчетливо и упорно перестраивающего отношение рыбаков к работе, и т. д. И снова этот мнимосовременный рисунок — только внешняя краска. Путины,

с которой связано столько волнений, тревог и опасностей для всей страны, нет в этой размеренной и холодной пьесе. В ней нет социальных обоснований и причин, толкающих действующих лиц на преступление или на героизм. Зритель не чувствует социальной биографии героев — он отлично понимает их театральную роль. Зритель рассматривает и вредителя-кулака, и его пособницу — дочь лавочника, и красноармейца не со стороны специфической борьбы, которая происходит в рыбацком колхозе и которая Слезкиным не задета, а со стороны нужной идеологической и сценической ситуации. Эти ситуации легко переносимы в индустриальную или колхозную пьесу: психология героев остается неизменной, а сценические положения нетронутыми. Оттого пьеса Слезкина мертва и материал не разработан.

Механическое соединение различных слоев мстило за себя. Чем глубже вдумываешься в пьесу, тем яснее видишь, что в ней властвует случайность. Случайна, а не типична артель стариков. Случаен, а не типичен приход романтика Долбы. Случайны столкновения образов. Слезкин, видимо, желал избежать претенциозной злободневности. Вместо этого он впал в утомительный штамп. Он не хотел строить пьесу на срыве путины и создавшемся в связи с этим остром, напряженном положении. Нельзя предъявлять автору требование непременно затронуть ту или иную обстановку. Он как будто предпочитал «психологический» разрез. Но, отказавшись от злободневности, он не сделался психологом. Он остался в рамках старой театральности, и пресловутый бытовизм выступил на первый план. Потому название пьесы не отвечает ее существу. Намерения автора не выполнены. Пьеса разочаровывает зрителя.

Маркиш в «Земле» выбрал другой путь. Его тема — участие евреев в колхозном строительстве. Она тесно связывается у автора со старой темой рассказов Шолом-Алейхема, но в новой обстановке. За колхозной темой звучит старая тема «земли обетованной». Трогательный и верящий чудак Мендель, со своей верной Менделихой,— условный и знакомый символический образ. Маркиш берет его во всей нетронутости. Он производит с ним эксперимент. Он помещает своего героя в гущу классовой борьбы современности — в колхозное строительство, он застигает Менделя в дни разрушения старого местечка, в дни борьбы со старым бытом и в дни рождения новой культуры. Центральный образ увлек Мар-

киша и приковал к испытанной форме мелодрамы. Автор оказался между двух стульев. Центральный образ толкал к старой мелодраматической форме, острое чувство нового быта — к ломке этой формы. Маркиш хорошо рисует упорное овладение землей и борьбу за новую систему жизни; сцены ожидания дождя и добычи воды — одни из самых сильных в «колхозной» драматургии. Свою поэму о «человеке воздуха» Маркиш наполняет трогательной верой. Но не слишком ли стилизованно изображена борьба за землю, не слишком ли однотонна толпа энтузиастических колхозников, не слишком ли наивно подобраны последовательно обнаруживающиеся препятствия в освоении степной целины? И не кажется ли поэтическая обрисовка колхозного строительства только условной эстетической краской? Пьеса Маркиша во многом противоречива. Она обнаруживает переходный стиль еврейской драматургии, еще не порвавшей со своим прежним мироощущением и восприятием образов, но переходящей на новые рельсы. Основная ошибка автора в том, что он, по существу, смотрит на происходящую борьбу глазами перерождающегося Менделя. Оттого так сильна эмоциональная оптимистическая окраска пьесы. Социальная же ее схема проста и наивна так же, как характеристика Менделя, который присутствует при рождении нового мира и смотрит на него с благословляющей и принимающей улыбкой. Привет новому миру, который воспринимается великим, мощным и непонятным,— таково в конце концов основное впечатление от пьесы. Она побеждает внутренней теплотой и дружеским сочувствием, она побеждает верой — но не в силах раскрыть противоречивых этапов сложной борьбы. Порою и незаметно Маркиш впадает в биологизм, и борьба человека с природой заслоняет тогда другие темы; в коллективном чувстве овладения землей рождается коллективное сознание; земля определяет сознание людей. Есть остатки патриархального эпоса в пьесе, и отсюда возникают ее противоречия и недостатки, ее неоформившаяся философия, ее эмоциональный схематизм: вторжение нового материала разрушило мелодраматическую форму, она лежит разбитой и расколотой. Эстетическое обобщение действительности на первых порах зачастую совпадает со схематизацией — ее еще не смог избежать Маркиш.

Молодой пролетарский драматург Шток — автор «Нырятина» — задумался над вопросом о перестройке

провинции. В противоположность Маркишу и Слезкину он сознательно ищет новых приемов. Несмотря на это, его позиция двойственна. Шток знает, что драматургия, как и искусство вообще, неизбежно агитационна, но он пренебрегает привычными и устаревшими формами агитации. Справедливо недовольный ими, он относится к ним иронически, о чем предусмотрительно сообщает подзаголовок пьесы — «Агитка о любви, дружбе и цели жизни». Иронические позиции не так легко приложимы к выбранной теме. Философская «романтическая ирония» кажется лишней в запутанной и загруженной формальными приемами пьесе о провинциальных комсомольцах. Автор не заметил, что он сам попал под власть той оставшейся необновленной агитки, против которой боролся. Метод противоположений и преувеличенных сопоставлений господствует и над Штоком. Его символическая и обобщенная провинция, заимствованная из старых представлений о провинциальной мещанской гнили, явно выдает свое фантастическое существо. В символическом Нырятине не заметно ни Советов, ни профорганизаций, ни партячейки. Нырятин — квинтэссенция нетронутого революцией провинциального болота. Шток производит с болотом эксперимент. Он вселяет в несуществующую провинцию комсомольцев, непонятным способом произведенных самим Нырятином. Они идут штурмом на родной город. Они берут его с боя. Для перестройки Нырятина необходимо найти чудодейственную глину и создать фабрики — так разрешаются в пьесе вопросы индустриализации. Для перестройки Нырятина необходим приезд из Москвы тысячи комсомольцев — так разрешается проблема связи со страной. Один из героев пьесы — Игорь — превращает свою личную комнату как бы в «уголок Москвы», но терпит крушение — так уничтожается узкий индивидуализм. Второй герой — второй Игорь,— бежавший когда-то в Москву и возвращающийся в уже преображенный Нырятин, убежит вновь искать прежнего нырятинского уюта — так обличается стремление к мещанскому благополучию. Шток уверен во многих незыблемых вещах. Он считает, что нет вечной любви, что вечная дружба — миф, что только коллектив обеспечивает единство жизни и работы, но его философия скользит поверху. Чем дальше он развивает действие, тем случайнее и отвлеченнее становятся образы и тем механичнее их показ. Шток не разрешает проблемы. Он просто дает на нее заранее приготовленный арифметиче-

ский ответ, ради которого, собственно, и сочинена вся эта пьеса.

Нырятин не перестраивается. Нырятин преображается. Происходит подмена старого Нырятина новым городом. Нырятин не снят новым Нырятином, заключающим в себе старый, а заменен перенесенной на его место Москвой. Само противопоставление Нырятин — Москва, на котором построена пьеса, порочно в основе. Шток отвлекается от действительности. Его символизм вырос на зыбкой почве. Современная провинция, в которую входит Днепрострой и Магнитогорск, далеко оставила за собой былой Нырятин. В самом захолустном городке кипит резкая борьба, которой нет в штоковском городе, и порой кажется, что чудодейственная глина напрасно найдена в этом забытом и умирающем уголке. Формальные задачи не слились у Штока с идеологическими. Ироническая комедия плохо связывается с выбранным бытом. Дело не в даровании автора, а в примененном методе. Шток талантлив. Более того, он сценичен. Если отбросить в этой агитке, которая не агитирует, философскую нагруженность, неумеренный формализм, то в отдельных образах и диалоге проскальзывает подлинная свежесть (образы беспризорников задуманы смело и интересно). Шток сорвался. Но как бы ни расценивать неудачу Штока — его поиски современного стиля достойнее и значительнее спокойного объективизма «Путины».

Погодин более решителен, чем остальные авторы, в овладении новым сюжетным материалом. Его «Поэма о топоре» имеет принципиальное значение. Погодину пришла на помощь его прежняя практика очеркиста и фактовика. Его путешествия по стране оказались не напрасны. Его фельетоны в «Правде» служат созданию на их основе художественного произведения. Погодин не противополагает отвлеченно литературному или предвзято упрощенному подходу изучение жизни в ее конкретных проявлениях. Он берет сюжет из быта индустриального цеха. Изобретение нержавеющей стали — сюжетная канва и предмет пьесы. Революционное влияние сюжета на формальные приемы подтвердилось и здесь. Речь, конечно, идет не о механическом внедрении нового сюжета в канонические формы. Можно было бы, чему мы нередко являемся печальными свидетелями, идти по пути механического приспособления и вообразить героем пьесы саму нержавеющую сталь, а вокруг нее расположить галерею идеологически несложных образов. Но можно рас-

крыть сюжет через отношение людей, через отношение к стали ее изобретателей и производителей — через изменение психики рабочих, через возвышение частной темы до большой проблемы. Первый путь ведет к фетишизации вещи. Погодин встал на второй и единственно правильный путь. Он не фетишизирует предмет. Он коренным образом отличается от многих «индустриальных» драматургов, обращающих фабрики и заводы в самоцель. Сталь — средство, а не цель. Погодин не подвластен конструктивистскому увлечению машиной. Он смотрит на героев и на сталь — на людей и на машины — через новые отношения к труду и производству. Потому его изобретатель не героичен в привычном смысле слова. Погодин застает этого рабочего, забывшего случайно найденный секрет, в процессе формирования сознания. Он умно рисует атмосферу, развившуюся вокруг изобретения, и постепенно — в противоречиях — изменяющееся отношение рабочих к своему заводу и делу. Ударничество нарождается в спорах и сомнениях. Отлично написана девушка-работница, еще не развитая, но уже ищущая путей к преодолению бытовой косности.

Такова верная принципиальная установка пьесы. Но вместе с тем автор далеко не избежал обычных штампов «индустриальных» пьес. Он механически вплетает линию вредительства в семейную историю инженера; и та и другая линия взяты в общих чертах, не столько действенной, сколько необходимой в идеологическом смысле ситуацией; финал звучит более апофеозом, чем разрешением пьесы. Есть неприятное и высокомерное стилизаторство в изображении рабочих, когда автор, не находя новых красок, увлекается словописью и своеобразной экзотикой быта, и т. д. Он повторяет ошибку «Темпа», где он, как и в «Поэме о топоре», окрашивал сезонников неизбежным «бескультурным чудачеством», сценически выгодной, но социально и психологически неубедительной краской. Новый материал продиктовал форму «сценической поэмы». Она допускает лирические отступления и бытовые наброски, которые позволяют сосредоточиться на разнообразных формах поэзии труда. Единая тема проявляется в различных фактах и событиях. Порою автор останавливает внимание на отдельном образе — резко конкретном, в котором подробно развертывает рождение нового отношения к заводу. Порою, наоборот, уводит к массовым сценам, желая угадать коллективную психологию. Пьеса наполнена конкретной

действительностью — в ее типичности, а не случайности. И оттого ее достоинства намного значительнее ее недостатков.

Авторы трамовской «Тревоги» наполнены тем же вниманием к новому сюжетному материалу. Они стремятся дать политическое зрелище по преимуществу. Свою пьесу они ведут по двойной линии. Первая — монтаж событий, который достигает воздействующей на зрителя силы методом ассоциаций и сопоставлений. Вторая — история о комсомольце, погибшем во время интервенции. Эти две линии текут в спектакле независимо друг от друга. Насколько силен и типичен выбор эпизодов по первой линии, настолько невыразительно и слабо психологическое развертывание действия. Порою эта неоправданная и необъясненная ближе зрителю история кажется только лишним привеском, который ничего не прибавляет к основным зрелищным моментам пьесы. Явно агитационные эпизоды производят сильное впечатление. Они не только умело выбраны и догадливо соединены, но наполнены большой эмоциональной силой — тем мироощущением, которого недостает многим драматургам и которому трудно научиться. Она и составляет движущую силу ТРАМа. Хорошо даны черты интернационального братства трудящихся, сатирическое изображение буржуазии и финал пьесы. Психология — замкнутая и индивидуальная, а главное, никак не развернутая, не помогала основной целеустремленности сценария: сценарий выливался в новый жанр агитационно-политического зрелища.

Таким образом новый сюжетный материал, врываясь в театр, ломает старые формы. Политический памфлет, агитационное зрелище, своеобразная поэма занимают место наряду с философской и публицистической драмой. Старые драматургические формы меняются. Стремление к их незыблемой сохранности бесплодно. Неудача «Путины» — лучшее тому свидетельство. Пересмотр жанров происходит в процессе ожесточенной практической работы. Психология образов и анализ человеческих взаимоотношений отнюдь не уничтожены — применительно к ним устанавливается новая точка зрения. Театр идет к конкретизации материала и к его освещению с точки зрения большой проблематики (пример — «Поэма о топоре»). Подмена миросозерцания «идеологией как приемом» ведет к худшему виду приспособленчества, своеобразному идеологическому формализму.

Драматургия борется на два фронта — с безответственным натурализмом (мнимообъективным следованием распространенным фактам) и маскировкой под преданность идеологическим принципам советской драмы.

Драматурги давали театру материал часто противоречивый и двойственный. Театры должны были овладеть этим материалом для создания эстетически новой действительности. Пути, которыми шли театры, были различны. Приходилось порою вступать в борьбу с авторами, приходилось очищать верное зерно в пьесе, отбрасывая ненужные и лишние привески. Возникали различные режиссерские подходы — от точного следования автору до полного противоречий столкновения с ним. Гегемония режиссера первых лет революции теперь как будто спала, режиссер уступил ведущее место драматургу. От пренебрежения драматургическим текстом, от своевольного самопровозглашения режиссера единственным автором спектакля многие представители режиссуры перешли к неожиданной и послушной подчиненности драматургу и превратились в прилежных его учеников. Причина как будто лежит в том, что новая тематика получила преобладающее значение, при котором режиссерское искусство якобы играет второстепенную роль. Вряд ли приходится оспаривать принципиальную неверность такого неумеренного снижения значения режиссерского мастерства. Причина такой подчиненности режиссеру лежала в частой оторванности его от действительности.

Способы сценического прочтения пьесы многоразличны. Задачей режиссера всегда остается истолкование внутренней идеи пьесы специфическими средствами театра. Не всегда приходится встречать достойный в этом смысле материал. Не диктуется ли отстраненное отношение режиссуры к «Путине» ложным авторским объективизмом? Вахтанговский театр и его режиссер (Захава) против своей воли следовали за автором, который продиктовал единственный путь к разрешению пьесы: его пьеса не настолько богата и не так разнообразны связанные с ней ассоциации, чтобы позволить находить в ней все новые детали. Текст пьесы имеет один смысл, вне богатства философских и психологических наслоений. Оттого он становится тягостно обязательным для режиссера в смысле его послушного воспроизведения — со сцены смотрит не живая и полная противоречий действительность, а бытовой схематизм. Этот бытовой схематизм не поддается ни психологическому углублению,

ни символическому обобщению. Оттого именно он наиболее выпукло звучал со сцены Вахтанговского театра, который то искал типичность бытовой обстановки, то пытался дать романтическое ощущение рыбачества и скульптурно лепил группы, а порою противоречиво впадал в робкие обобщения (второй занавес с налепленными рыбками и т. д.). В основе спектакля тяжелым грузом лежало схематическое мировосприятие автора, которое нельзя было заслонить верностью актерской игры и продиктованными отчаянием попытками истолковать каспийских рыбаков по Рембрандту.

В театре бывш. Корш режиссер Брилль имел больше материала для работы над «Землей», чем вахтанговский постановщик Захава для работы над «Путиной». Однако коршевский театр прошел мимо зерна пьесы. В спектакле отсутствовала единая постановочная идея. Режиссер внешне и механически передавал социальную схему пьесы ставшими привычными «идеологическими» красками. В этой постановке незыблемо утвердился штамп «колхозных» пьес. Он пришел вместе с красками порывистого и подчеркнутого энтузиазма, непременным въездом трактора на сцену и тем разухабистым и поверхностным оптимизмом толпы, который целиком противоречит серьезности трудной и порою изнуряющей работы. Театр бывш. Корш объединил театральную «голубизну», которую часто и ненужно придают современному рабочему, и привычный типаж еврейских пьес, а также воспользовался сухим извращением конструктивизма, который своей фанерной условностью не соответствовал совсем не конструктивистской пьесе Маркиша. Театр предпочел ее эмоциональной насыщенности сухую рационалистичность и сугубую претенциозную идеологичность. В нашем театре господствует уже ряд режиссерских «идеологических» приемов, и ими в полной мере пользовался коршевский режиссер. И оттого идеология пьесы становилась привеском, который раздражал зрителя, не помогая вникнуть в развернутую автором проблему. «Путина» и «Земля» остались мертвыми спектаклями. Живая действительность, о которой они должны были рассказать, не доносилась со сцены. Она оставалась далеко за пределами театра, и, вероятно, каспийские рыбаки и еврейские колхозники не узнали бы свой быт и свои волнения в выхолощенной вахтанговской постановке и в сухом рационализме коршевского спектакля. Дело отнюдь не в отсутствии натуралистической вер-

ности, а в том театральном штампе, который часто привносится театром в работу при изображении новой действительности. «Земля» Маркиша допускала ряд тончайших режиссерских приемов: картина прихода на целину, первых разочарований и удач, отнюдь не обязательно связана с нарочито эффектно расположенными и добросовестно говорящими текст актерами, как происходило под режиссурой Брилля. Театр полагался на текст автора, но текст терял большую часть убедительности, не раскрытый единым стилем постановки и не подчеркнутый рядом приемов, имеющих первостепенное значение. Потому пьеса казалась слабее и мелочнее, чем она намечена автором в его формально еще очень несовершенной драме. Отсутствие режиссерского мастерства наглядно доказывало его принципиальную необходимость.

В спектаклях «Строитель Сольнес» и «Нашествие Наполеона» театр, имея дело с текстом, неизбежно подлежащим новому толкованию, вступал с автором в сложные отношения. Вместо подчинения автору он вступал с ним в своеобразную борьбу, противополагая автору свое понимание. При постановке «Сольнеса» речь шла о серьезной ревизии Ибсена, о способах его сценического осуществления. В пьесе Ибсена театр столкнулся не только с миросозерцанием автора, но и с законченной системой художественных приемов, обусловленных этим миросозерцанием. Театр выбрал позднюю пьесу Ибсена эпохи его саморазоблачения. Ему приходилось устанавливать свое отношение и к философии Ибсена и к его символизму. Театр неожиданно обострил символизм и приспособил философию пьесы и ее символы к современности. Режиссер Марджанов не посмотрел в глубь пьесы, а увлекся внешними аналогиями. Трагический конфликт, характеризующий буржуазное общество, режиссер непредусмотрительно обратил в «пьесу о кадрах». Он вкладывал в старые символы новое содержание. Они противоречили друг другу. Марджанов вернул на сцену все богатые, изощренные приемы символического театра 10-х годов. Между тем именно символизм Ибсена давно обратился в мертвую аллегорию. Сгоревшие куклы фру Сольнес, сожженный дом, юность, стучащаяся в дверь, уже не наполняются тем содержанием, которым они наполнялись для бунтующего студенчества времен Комиссаржевской. Марджанов верил в неистребимость символов — перед зрителем проходила тонкая прямая

декадентская фигура фру Сольнес с остановившимися глазами, получали таинственное значение психологически неоправданные перемещения действующих лиц, в нужных местах звучала то бодрая, то унылая музыка. Декадентские декорации, лестницы и полусумрак уводили зрителя в какой-то отвлеченный мир. Применение принципов кино (выхваченные из темноты профили, руки и т. д.) только модернизировало декадентские приемы, а не обновляло их. Создание особого романтического мира связывалось с тем новым содержанием, которое хотел влить Марджанов в пьесу Ибсена. Захолустный норвежский городок превратился в некий умопостигаемый мир. Архитектор-строитель перерос в вождя. Дочь уездного врача — в легендарную Сольвейг. Марджанов уводил Ибсена в холодную, замкнутую в себе абстракцию. Его режиссерская культура оказалась бессодержательной. Он не стал реформатором театра бывш. Корш. Проблема Сольнес — Гильда лишилась своего смысла при упрощенном ее толковании как «вопроса о кадрах». Мечты о Сольнесе плохо вяжутся с той «разящей юностью», которая намечалась у В. Н. Поповой — Гильды. Перед ней не встанет «проблемы» Сольнеса, и нашей юности не приходится ни разочаровываться в Сольнесе, ни верить в него. Сценическое объяснение Ибсена было надуманным и неудачным приспособлением символики великого норвежца к современности. Недостатки Ибсена выступили на первый план. Его достоинства отступили на второй. Механический подход к пьесе окончился, как и следовало ожидать, сценической катастрофой.

При постановке пьесы Газенклевера в МХАТ 2-м автор мешал театру, а театр мешал автору. Их противоборство кончилось вничью. Политический памфлет скрывает грустную усмешку автора. Трагикомические терзания Наполеона вызывают его сочувствие. Психологическая нагрузка комедии глубока. Театр не установил свою точку зрения на эту пьесу. Луначарский и Дейч, переделавшие пьесу, видели в ней политический памфлет, Газенклевер — трагикомедию современного буржуазного общества, режиссер Смышляев — салонную комедию. Смешение жанров было очевидно, а установка театра оставалась сомнительной. О салонной французской комедии говорили неожиданные для МХАТ 2-го банкиры во фраках и горничные в наколках — неожиданный ассортимент светских пьес. Салонная комедия положений выступала на первый план. Но история о Наполео-

не, попавшем в невероятные и комедийные положения, только второстепенная канва пьесы. У Газенклевера она предлог для трагикомической окраски героя, у Луначарского и Дейча — повод к политическому памфлету, у театра — почти самоцель. Театр не раскрыл внутренних противоречий Наполеона. И в то же время он был вполне неизобретателен в той политической направленности, которую придали пьесе ее инсценировщики. Сцена в сумасшедшем доме, которая должна была стать венцом сатирической силы и высоты, была исполнена в обычных тонах Театра сатиры с привычными масками буржуазного капитализма и т. д. Оттого пародийность заслоняла все остальные качества спектакля, и сцены у Жозефины Дельмар и в кино стали его центром.

Оба спектакля кончились неудачей для театра. В «Сольнесс» победил более талантливый. Ибсен оказался намного умнее толкования, приданного театром. Результат продиктован механическим подходом театров к выбранной задаче. Нельзя искать спасения и выхода в любом произведении, иначе по примеру «Сольнеса» можно считать глубоко современной и любую пьесу Зудермана. Дело в раскрытии социального и философско-психологического зерна пьесы и поисков в этом зерне поводов для современного спектакля. Зерна пьесы не прочли ни Марджанов, ни Смышляев.

Ту же пьесу Маркиша, к которой коршевский театр отнесся с последовательным безразличием, Радлов в Госете обратил в представление большой музыкальной выразительности. Он искал в пьесе моментов, выражающих ее эпическую силу. Данное ей новое название — «Не тужить» — стало не только номенклатурой, а раскрытием ее смысла. Эмоциональная сущность пьесы подчеркнута всем аппаратом театра, и такие сцены, как поиски целины (данные через ночные силуэты), или «раздумье над черепом», или русская песня Менделя, являются опорными пунктами спектакля. Радлов строил свою работу на основе музыки и ритма, передавая в скульптурных группах, в выразительности поз и мизансцен сгущенную эмоциональную силу пьесы. Радлов раскрывал эстетику труда и быта.

Алексей Попов — режиссер «Поэмы о топоре» — понял, что эту пьесу нельзя вместить в рамки обычного представления. Внутренний социальный смысл спектакля целиком определил его форму. Попов подчеркивал музыкальные основы пьесы, взяв задачей создание «поэ-

мы о труде и его пафосе». Отдельные не связанные между собой сцены были подчинены единой теме. Режиссер доводил каждый отдельный эпизод до самостоятельной законченности, находя для него наиболее типичные и выразительные средства. Он воспринимал сцену очереди или сцену работниц, пришедших на завод для помощи в ликвидации прорыва, не как случайные бытовые эпизоды, а как своеобразные «лирические отступления», характеризующие ту же «песнь труда». Для той или другой смыслово противоположной сцены Попов находил сгущенные черты, понуждая каждого из актеров играть индивидуальный образ, но одновременно в чем-то характерный для всего коллектива. Он не боялся широко вводить музыку вне психологических оправданий. Он искал не натуралистического изображения фактически существующего на Златоустенском заводе цеха, а типичного выражения его, переданного через равномерность движений, через резкую индивидуализацию каждого образа, через блеск огней и т. д. Он отказался от слащавых красок ради серьезности темы, он хотел быть не «голубым», а точным и мужественным. Он глубоко и верно понял самую природу произведения Погодина. Может быть, кое-где музыкальная основа спектакля использована грубовато и недостаточно глубоко, но отдельные недочеты не разрушают правильности основного подхода к пьесе. Шлепянов (художник спектакля) прощался в великолепном по выразительности макете со своей былой конструктивистской сухостью. Он показывал на сцене не каркас вещи и не намек на нее, а передавал ее типичные черты, устанавливая связь с актером и с внутренним смыслом каждой сцены. Необходимо упомянуть о том техническом совершенстве, с которым выполнен огромной сложности макет под руководством инженера Состе. Преодоление сухости вообще стоит сейчас на очереди перед театральными художниками. Шлепянов так же смело, как и Попов, преодолевает натуралистический и конструктивистский штамп ради раскрытия идеи пьесы в целом и каждой вещи в ее отношении к целому. Попов и Шляпянов боролись против случайностей в пьесе ради внутренней закономерности основной темы.

В ином плане ставили свои спектакли Кричко и Завадский. Политический памфлет о «Миллионе Антониев» и ироническая комедия о провинции («Нырятин») требовали своеобразных подходов. Пьеса и в том и в другом случае в значительной мере определяла метод по-

становки. Для Студии Малого театра отыскание его было намного проще: она подготовлена к нему всеми предшествующими своими работами. Каверинская «игра в спектакль» к памфлету об Антониях вполне приложима. Подчеркнутые образы, «игра вещей», бодрый ритм, трансформирующиеся декорации — все эти обычные приемы студии с хорошей и неповторяющейся изобретательностью иллюстрировали «невероятную вероятность» памфлета. Кричко резок в сценическом освещении образов и категоричен в построении мизансцен. Он находит для сценических положений и диалогов те краски, которые помогают раскрыть социальный смысл явлений в его преувеличенной типичности. Оттого так находчиво-юмористически показано заседание кардиналов и так любопытно и остро выглядит конвейер икон. Театр находит каждому преувеличенному комическому положению психологические предпосылки. Легко перебрасывая зрителя от одного эпизода к другому, режиссер сохранял для каждой ситуации ту серьезность, которая делает комизм положений непобедимым и допускает смелость мизансцен и толкований.

Завадский в «Нырятине» не преодолел до конца противоречий Штока. Он, так же как и автор, увлечен созданием иронического представления, но гораздо более, чем автор, прочерчивал в пьесе ее серьезную линию, ту грань, которая отделяет положительные философские воззрения автора от их внешнего иронического выражения. Завадский делал это с большим успехом. И нужно сказать, что не иронические, а серьезные эпизоды пьесы наиболее убедительны в спектакле. Они помогали держать внимание зрителя на нужном уровне и не ронять его. В своем истолковании пьесы Завадский выдвигал пафос «переделки» Нырятина, а не насмешку над Нырятином. Улыбаясь над наивностью комсомольцев, Завадский крепко и отчетливо обрисовал их положительные качества. Может быть, только к финалу пьесы, для «ночной сцены», где неоправданность положений кажется особенно явной, Завадский не нашел тех приемов, которые находил для других сцен. Двойственность пьесы сказалась на исполнении некоторой судорожностью ритма, но чем больше по мере роста спектакля будет выплывать его серьезная основа, которая передана Завадским, тем более строгие рамки приобретет это произведение, построенное режиссером на четкости ритма, на внутренней значительности диалога и движения.

«Тревога» в ТРАМе построена на взаимоотношении зрительного зала и сцены, зрителя и актера. Зритель попеременно то втягивается в непосредственное участие в представлении, то переходит в положение только наблюдателя и слушателя. Режиссерски спектакль обращен в своеобразный сценический доклад на тему обороны страны с рядом конкретных иллюстраций и полемических выпадов. Начиная с нарочитого отчетного заседания ячейки Осоавиахима, он постепенно разрастается в обширное агитационное зрелище, включающее характеристику мелкой буржуазии в обстановке интервенции, роли западного рабочего класса и т. п. Каждый из эпизодов разрешается в том сценическом стиле, который соответствует его внутреннему смыслу. Оттого спектакль колеблется от явной карикатуры до схематизированной героики. Общий рисунок «Тревоги» еще не вылился в четкость и строгость формы. ТРАМ нуждается в серьезной поддержке и помощи. Но уже по этому его первому опыту ясны открывающиеся перед ним возможности. Основная опасность — в некотором упрощении явлений и в неожиданном вторжении сценических красок старого «актерского» театра. Сильный по своему основному мироощущению и по дарованию, коллектив обязан глубоко задуматься над методами актерского творчества, в области которого он бредет еще вслепую. Тогда каждая из остро намеченных картин наполнится еще более глубоким содержанием, которое сейчас затуманено формальным упрощенчеством актерской игры.

Таковы беглые итоги режиссерских работ. Они общи с наблюдениями над драматургией. Режиссура еще не освободилась от власти упрощенно и схематически понятой «идеологии» как своеобразного сценического приема. Она порою предпочитает не раскрытие идеи спектакля, а механическое соединение идеологических положений с штампованными театральными приемами. Проблема сценического овладения драматургическим и сырьевым материалом в плане его философского осознания через создание на его основе новой сценической действительности еще стоит перед режиссурой. Оттого некоторый эклектизм миросозерцания отзывается эклектизмом формы. Но театр уже переходит от первоначального бытовизма и упрощенного идеологического схематизма к спектаклям политической мысли, философской и эмоциональной насыщенности. Режиссеру принадлежит в этой работе первостепенное организующее значе-

ние — новые задачи диктуют новые приемы, и театру не приходится уже прятаться за спину автора, вместо того чтобы утверждать свои позиции и свое мастерство. Отдельные попытки доказали принципиальную возможность применения тончайших режиссерских приемов при раскрытии внутреннего смысла современного материала при соединении точности эстетического стиля с социальным и идеологическим содержанием.

1931. Публикуется впервые.

Дарья Зеркалова

В последние годы внимание московского зрителя все более и более привлекает имя Д. В. Зеркаловой, которая встала в первые ряды лучших советских актрис. В лице Зеркаловой советский театр имеет действительно исключительно оригинальное и незаурядное дарование. Большая часть сценической жизни Зеркаловой прошла на периферии — преимущественно в южных русских городах, где она приобрела широкую популярность. В Москве Зеркалова появилась без громкого шума, и ее первым дебютам не предшествовало ни звучных интервью, ни многообещающих бесед о предстоящих актрисе ролях. В Москве, по существу, начался новый этап жизни Зеркаловой, новая глава ее творчества. Она начинала как бы заново, не обольщаясь своими былыми триумфами. Большой мастер, она критически отнеслась к своим прошлым успехам и выступила в Москве со всем сознанием ответственности и со скромностью, почти неожиданной для актрисы с такой утвердившейся репутацией.

Проявленная Зеркаловой по отношению к себе требовательность объяснялась желанием серьезной самопроверки. В провинции она прославилась преимущественно как комедийная актриса, и притом актриса переводной комедии из тех, которые, предоставляя актрисе первоклассный сценический материал, занимают зрителя неожиданностью положений, но не задерживаются надолго в его сознании. Ролей классического репертуара Зеркаловой выпало на долю совсем немного. Зритель помнил не столько созданные Зеркаловой образы, сколько ее блестящее техническое мастерство, с которым она овладевала роль за ролью, изумляя остротой диалога и отточенностью сценических деталей. Провинциальные годы были для Зеркаловой, как и для многих других ак-

теров, прекрасной сценической школой. Именно в этой напряженной работе она научилась уверенному владению сценой, виртуозной технике речи, безошибочному знанию зрителя. Но чем больше возрастал блеск ее сценической техники, тем больше она тосковала о новых, более глубоких образах и о новых, гораздо более широких масштабах творчества.

В Москве она вступила первоначально в Центральный театр Красной Армии, откуда затем перешла в Малый театр. В обоих этих театрах она как будто получила наконец условия, помогшие широкому расцвету ее оригинального и увлекательного таланта. В этих двух театрах она участвовала в пьесах М. Горького («Васса Железнова» и «Мещане»), Островского («Последняя жертва», «Волки и овцы»), в инсценировке повести Бальзака «Евгения Гранде» и в пьесах советских драматургов Корнейчука («Гибель эскадры» и «Банкир») и Леонова («Волк»). Особенно характерна для ее отношения к себе и к искусству роль Глафиры в «Волках и овцах». Она сыграла ее как бы в двух редакциях: первую — на сцене Театра Красной Армии, вторую — в Малом театре. В высокой мере, до беспощадности требовательная к себе, внимательный и строгий мастер, Зеркалова не удовлетворилась своим первоначальным исполнением, несмотря на его огромный успех у зрителя. Она кардинально переработала роль и, появившись в ней на сцене Малого театра, поразила ранее видевших ее исполнение новизной и блеском трактовки.

Зеркалова в подлинном смысле этого слова — мастер, и притом мастер блестящий, сверкающий, ни на одну минуту не позволяющий зрителю уронить внимание. Может быть, порою даже возникает впечатление некоторой расточительности выдумки, красок, деталей, которые Зеркалова разбрасывает в каждой игранной ею роли. У нее нет пустых мест на сцене, она оттачивает роль до конца, извлекая из нее все допустимое содержание и весь доступный блеск формы. В этом смысле у Зеркаловой есть много общего с европейскими артистками — может быть, Зеркалова сейчас наиболее европейская наша актриса, с ее культурой формы и требовательностью не только внутренней, но и внешней отделки роли. Но хотя мы знаем весь огромный труд, который Зеркалова вкладывает в роль, мы никогда его не чувствуем на сцене; зритель получает ощущение полной свободы и артистической легкости, увлекаясь этим прекрас-

ным и ясным мастерством и заражаясь темпераментом и внутренним огнем артистки.

У Зеркаловой отличные внешние данные. Она обладает сценическим обаянием, которое сквозит в каждой ее роли. Но, мастер формы, она не менее внимательна и к психологическому содержанию образа. Она испытующе проанализирует его до дна, найдя в нем самое для него характерное и яркое. Она ни за что не позволит себе повториться на сцене в какой-либо роли, если даже Глафиру в «Волках и овцах» она пересмотрела для Малого театра. В этом смысле Зеркалова счастливо избегает своих штампов, она борется с ними, так как страстно хочет свежо и непредвзято подойти к каждой своей новой работе. Оттого любая встреча зрителя с Зеркаловой на сцене обеспечивает неожиданную и острую новизну, новизну и в смысле нового продвижения Зеркаловой вперед и в смысле толкования даже давно известной зрителю пьесы.

И при том в исполнении Зеркаловой всегда есть заразительно увлекающая приподнятость, покоряющая и волнующая зрителя. Ее темперамент легок и возбудим. Вот появляется Зеркалова в роли Елены в «Мещанах» Горького, такая изящная и радостная, несущая в себе силу жизни и не вмещающаяся в узкие и скучные рамки жизни дома Бессеменовых, и рядом — скрытная, таящая в себе свою любовь, задумчиво смотрящая в жизнь, нежная и грациозная француженка Евгения Гранде, и рядом Глафира из «Волков и овец» с ее хищным и смелым цинизмом, властная и умная, попирающая жизнь по праву самовластной хозяйки. И переход Глафиры, впервые появляющейся в своем скромном черном платье, с потупленными глазами и робкими движениями, к размашистой, вольной и сверкающей женщине сделан Зеркаловой со смелостью большой художницы, уверенной рукой первоклассного мастера.

Малый театр, в котором сейчас играет Зеркалова,— старейший русский драматический театр, верный и последовательный хранитель реалистической театральной традиции. И знатоков театра глубоко интересовал вопрос, как сольется Зеркалова с давно сложившимся актерским коллективом, будет ли ее манера игры противоречить испытанным приемам Малого театра, проверенным на опыте всей его более чем вековой деятельности. Но Зеркалова вошла в театр легко и свободно. Обладая великолепным сценическим тактом, тонким пониманием

стиля произведения, она нашла общий с Малым театром язык и незаметно, но уверенно встала в первые ряды его мастеров. Сейчас зритель с нетерпением ждет появления Зеркаловой в двух новых подготавливаемых ею ролях: это драматический образ русской девушки Веры в «Обрыве» — один из самых глубоких и поэтических в классической русской литературе — и комедийный образ продавщицы цветов Элизы Дулитл в хорошо всем знакомом «Пигмалионе» Бернарда Шоу.

1943. Публикуется впервые.

Выступление на заседании Кабинета актера и режиссера 12 июня 1944 года

Вероятно, нам нужно будет несколько перестроить способ нашего обсуждения. Мы пока не устраиваем прений, ограничиваясь одними докладами. Между тем вопросы, связанные с исполнением ролей тех актеров, о которых мы говорили сегодня, настолько остры и в то же время дискуссионны, что хотелось бы их обсудить. Вероятно, нам нужно будет ставить меньшее количество докладов и обратить их в обсуждение творчества актеров.

Мне остается сказать несколько слов в связи с прочитанными сегодня докладами и в связи с некоторыми вопросами, которые, на мой взгляд, не были здесь затронуты. Мне кажется, что каждое из этих исполнений имело большое значение в существовании каждого из данных актеров — и у Шатровой, и у Астангова, и у Зеркаловой, и у Мордвинова.

Вопрос о Мордвинове применительно к Отелло стоит несколько сложнее, чем просто вопрос о «системе». Если сводить вопросы «системы» только к тому, что актер играет самого себя и имеет определенные «задачи» и «куски», то вряд ли можно говорить о «системе», если она ограничивается столь элементарными вещами. Тем более нельзя предполагать, что Завадский или еще какой-нибудь режиссер, какой-нибудь крупный актер сводит содержание Отелло, Гамлета или любого другого трагического образа к подобного рода требованиям. Такого рода понимание «системы» уводит от серьезности проблемы. Тот пример, который привел Головашенко, убивает эту пози-

цию. Оказывается, по его мнению, гораздо более широко для сцены Отелло в сенате не жить судьбой Дездемоны — несмотря на то, что она для него весь мир, радость, право на жизнь,— а жить самим собой, жить своими переживаниями, своей философией. Неужели в тот момент, когда Отелло зовут в сенат, он не должен защищать то, от чего идет вся радость и сила его большого характера? Неужели это мелкая задача? Если мы с такой точки зрения будем подходить к «задачам» и «кускам», мы не откроем нового театра с новаторскими устремлениями, а вернем театр на несколько сот лет назад. Актеры будут выходить на просцениум, говорить стереотипно монологи, обманывать весь зрительный зал, а зрительный зал будет думать, что представленное на сцене есть мир театра, а не настоящая жизнь. Традиции Мочалова, Ермоловой, Москвина, Качалова — это традиции большой простоты, огромного наполнения образа чувством.

Проблема трагического актера не столько проблема школы, системы, сколько индивидуальности, и если вы не имеете трагической индивидуальности, будете ли вы принадлежать к направлению Камерного театра или Художественного, вы ничего не сделаете. И толкование роли Мордвиновым — это не толкование школы, а толкование индивидуальности актера Мордвинова, который пока еще не представляет собой трагического актера, поэтому он может понять Отелло именно так, как он это сделал, он может его великолепно прокомментировать, но тем не менее он не будет потрясать. Если Мордвинов будет играть без подсказок, без задач, которые ставил в спектакле режиссер Завадский, то он потерпит еще более тяжелую неудачу. «Система» — это та арифметика, без которой актер не может существовать.

Если вы поговорите с Шатровой, которая великолепно сыграла роль Купавиной, или с Мордвиновым, или с Астанговым, то они вам скажут, что внутренне процесс творчества упирается в какой-то естественный закон.

Проблема трагедии есть проблема трагической индивидуальности актера. И вопрос о трагедии гораздо более сложен, это не вопрос актерского воспитания и не вопрос темперамента актера, его голоса, его техники и т. п. Нужно думать не о том, чтобы привить свою систему или закон, который помог бы актеру, а о том, как углубить индивидуальность актера, помочь стать таким, чтобы он смог как можно шире раскрывать свою трагическую индивидуальность.

Астангов очень интересно сыграл Федора, но мне кажется, что Фрейдкина дает ему амнистию за счет Леонова. Мне кажется, что Астангов не сыграл освобождения, что он не играет просветления. И смысл исполнения Астанговым этой роли в том, что он играет мужество, отчужденность. Его Федор знает, что для него нет прощения, что ему нет возврата, но в лагере врагов он быть не может. Астангов внутренне не просветляется, он не расстается со своей болью, горечью, ненавистью и тогда, когда идет на подвиг во имя Родины, во имя семьи. Где-то он сознает все время свою отчужденность. Это придает его исполнению очень большую остроту и вносит впечатление очень большого беспокойства, тревоги и беспредельного страдания, поэтому в его образе нет раздвоенности. В этом смысле он крепко берет зерно роли. Он идет на подвиг, зная, что нужно так сделать, но не потому, что чувствует, что это может послужить для него «мостом». «Моста» Федор у Астангова не чувствует, и в этом горечь и острота исполнения Астангова, и именно поэтому такой Федор должен умереть на сцене.

Случай с Шатровой в «Волках и овцах» совершенно необыкновенный для актрисы. Шатрова, которую мы всегда знали как очень хорошую актрису, но никогда не достигавшую больших сценических откровений, здесь, в Купавиной, нашла себя. Мне очень понравился доклад Дурылина. Он с большой правдой и тонкостью раскрыл смысл и характер исполнения. Я добавить ничего не могу — до такой степени это верно и в смысле методологии театра и в смысле раскрытия образа, созданного Шатровой.

Относительно Зеркаловой. Актриса безусловно замечательная. Очень верно то, что достоинство ее исполнения роли Элизы Дулитл в том, что она играет чувство собственного достоинства и что она играет не столько тему перерождения, сколько утверждение человеческого достоинства. В этом смысле все совершенно правильно, но есть один вопрос чисто театральный, свойственный именно Зеркаловой. В ней все время происходит борьба между художником и мастером. Она отягчена блеском своего изумительного сценически-технического мастерства. Кажется, нет такой вещи на сцене, которую она не могла бы сделать, нет такого сценического положения, которое она не могла бы с полным сценическим блеском оправдать. Кажется, нет такого рода приспособления, которое она не изобрела бы, и все время кажется,

что ей хочется сыграть в спектакле не одну роль, а пять, и не пять, а десять. Ей хочется как бы «отыграть» все роли в одной роли, и тогда она начинает сценическим фейерверком ослеплять зрителя. За ее технически изумительным мастерством в такие моменты не видишь образа, а видишь изумительный сценический фейерверк. А в другие моменты в ней говорит настоящий художник, который подчиняет сценический фейерверк очень большому замыслу.

«Пигмалиона» я видел только на первом спектакле и поэтому не могу судить, но тогда, на премьере, было чрезвычайно разительно именно то, что первые две картины шли в этом сценическом фейерверке: приспособление, изобретение, трюки — чего только не подсказывала огромная выдумка актрисы! И вдруг второй акт (третья картина) — классический, простой, ясный, сдержанный, тончайший, сыгранный в стиле самой высокой настоящей комедии, которой можно только восхищаться, изменить в которой ничего нельзя. Мне казалось, что в первом акте она сценически не экономна, она как бы все время играет на недогадливого зрителя. Второй акт — приход к матери Хиггинса — она играет с тем чувством великолепной сценической формы, скупости, блеска диалога, которые составляют смысл и ценность зеркаловского мастерства, знакомого нам по «Последней жертве» и «Мещанам». Третий акт ей нравится играть в драматическом плане, и блеск этого амплуа ее начинает больше увлекать. В последнем акте в ней торжествует художник, этот блестящий мастер — Зеркалова.

Если я говорю о недостатках игры Зеркаловой, то это не значит, что первый акт она играет плохо,— я хочу лишь сказать, что она играет его не так, как должна играть Зеркалова; к актрисе ее масштаба можно предъявлять значительно большие требования.

Публикуется впервые.

Заключительное слово на заседании Кабинета актера и режиссера 31 июля 1944 года

Разрешите перед закрытием совещания сказать несколько слов. Спектакль «Последняя жертва» в Художественном театре настолько значительный по внутреннему содержанию, которое в него вложено, что к нему

будут возвращаться многократно, и сегодняшнее обсуждение первое в ряду тех, которые будут посвящены «Последней жертве».

Я сужу об этом спектакле на этот раз как зритель, и я боюсь подводить его под ту или иную формулировку. Меня несколько испугали в докладе Новицкого именно очень точные и резкие формулировки, которые могут быть отнесены не только к этому спектаклю, но и к другому. Когда я слушал заключительную часть речи Новицкого, где он говорил о тенденциях к трагедии, к романтизму, к раскрытию русского национального характера, к постановке больших этических проблем, отраженных режиссурой в спектакле «Последняя жертва», я думал, а почему я не могу отнести все это к намерениям Таирова, когда он показывает «Чайку» в концертном исполнении? Эти тенденции имеются и там. Следовательно, дело не в тенденции, а в живом существе, которое раскрыто в этом спектакле и которое не покрывается этими тенденциями.

Смысл этого спектакля для меня в раскрытии того основного противоречия, которое увидел в жизни и в мире Островский. Островский, как никто другой, видел жестокость жизни, и об этом он писал очень страшно, очень тяжело и очень резко, и, как никакой другой писатель, он чувствовал нежность, лиричность и глубину характера русской женщины, которые прорываются даже через эту жестокость. В «Грозе», «Бесприданнице», «Поздней любви» — это самое основное для Островского, его индивидуальное. И мне нравится спектакль «Последняя жертва» тем, что ни в каком другом спектакле не была доведена до такой степени жестокости жизнь, с одной стороны, и эта нежная душа русской женщины — с другой.

Поэтому меня не пугает исполнение Шевченко. В этом плане спектакля оно закономерно. Шевченко входит в систему образов семьи Флора Федулыча, родственников, которые его окружают. И среди этого жестокого мира выделяется одна Юлия Павловна. Глафира Фирсовна не меняется, Ирина Лавровна, Лавр Миронович тоже не меняются. Меняются только два человека — Юлия Павловна, которая поняла, что жизнь страшней, чем она об этом думала, и Флор Федулыч.

Игра Москвина замечательна тем, что он рассказал биографию Флора Федулыча. Юзовский писал, что Флор Федулыч у Москвина не купец. Это неверно — он купец

до конца. И Юлия Павловна у Тарасовой также. Когда они выходят на сцену, можно ли сказать, что это пришел адвокат и артистка? Или учитель и дворянка? Конечно, нет. Пришли самые явные купцы, но купцы определенной эпохи. Особенность исполнения Москвина в том, что он дал европеизированного купца, купца, за которым и Росси и Патти, в котором живет огромное сознание силы денег и презрения к тем, кто этих денег не имеет, потому он и убежден в том, что деньгами можно все купить. Но в финале второго акта в нем происходит переворот: он увидел, что есть помимо денег какие-то другие ценности. И у Москвина Прибытков «вырос». Мне страшно нравится его скупость, его жестокость, его собранность и то, как он после поцелуя произносит реплику: «Дорогого стоит!» Как часто Прибыткова играли легко и поверхностно. Москвин играет глубоко, и именно это замечательно.

Большое достижение этой постановки, как я уже говорил, в раскрытии жестокости жизни. Островский всегда писал жестокую жизнь (разве он когда-нибудь писал ласковую жизнь?!). Поэтому параллель между Перовым и Островским неверна. У Островского не перовская манера письма, а гораздо более яркая, более сочная.

Это относится и к работе театра над образом Дульчина, и если образ Дульчина в исполнении Прудкина не доводится до конца, то потому, что Прудкин пошел по линии наибольшего сопротивления. Сыграть легкого мотылька очень легко, но найти жестокость, которая есть в Дульчине, авантюризм той эпохи, гораздо сложнее. В создаваемом Прудкиным образе интересно то, что в нем появляется и авантюризм, и жестокость, и равнодушие к страданиям женщины.

Я не согласен с Художественным театром в разработке последнего акта спектакля. Я считаю, что Тарасова сыграла роль в четырех действиях и в последнем акте не несет с собой новую Юлию Павловну. Мне кажется, что последний акт из другой пьесы, потому что сделан гротескно. Если театр переработает его, и он пойдет по линии всей пьесы, то Прудкин себя найдет. Но было бы страшно, если бы Прудкин отказался от замысла, который у него есть, потому что тогда он впал бы в штамп «первого любовника». Безусловно, эта роль еще подлежит дальнейшей доработке, но только не ценой отказа от замысла. В роли должны быть доведены до конца еще какие-то акценты, какие-то краски, которые сделали бы

ее окончательно живой и убедительной. Иначе образ останется неубедительным, так как в этом состоянии, в котором он теперь, зритель не верит, что Юлия Павловна может любить такого человека.

Третий акт еще не доведен до нужного предела, но он идет по этой линии насыщения, о чем сегодня говорил Дурылин. И, вероятно, дойдет до насыщенности, несмотря на то, что это очень трудно. Нет спектакля до конца совершенного, важен ход, который в данном случае имеется.

Образ, созданный Тарасовой, есть рождение новой, глубочайшей творческой жизни нежной человеческой актрисы. И даже если при всех остальных качествах спектакля это было бы только единственное его достоинство, уже одно это его оправдало бы.

Островский принадлежит к числу тех писателей (чем дальше, тем мы это все больше понимаем), которые до конца, вероятно, никогда не будут раскрыты. Каждый год, каждая эпоха будут приносить с собой новые идеи и новые взгляды, и раскрывать этого огромного писателя будут по-новому.

«Последняя жертва» в Художественном театре сыграна не так, как ее прежде играли в Малом театре, однако она ближе к той трактовке, которая была в Малом театре, чем в каком-либо другом. Это не подражание, не фотография, а это понимание живого Островского таким, каким его можно понять в наши дни. Театр увидел в «Последней жертве» извечную русскую тему — жестокий мир, в котором бьется живое человеческое сердце,— и очень верно и очень глубоко воплотил это на сцене, и очень хорошо, что в спектакле нет смазанной резкости, нет тусклости, мешающей воспринимать идею.

«Последняя жертва» — спектакль глубоко народный и глубоко национальный, потому что тема Островского — одна из основных глубоко национальных тем, и «Последняя жертва» на сцене МХАТ звучит так же, как в свое время прозвучало здесь «Горячее сердце», когда широкий Островский опять показался на сцене.

Всякий раз, когда Художественный театр играет Островского, говорят, что это не Островский. На этот раз его сыграли хорошо, и я снова слышал: «Какой же это Островский?» Это настоящий Островский, только Островский не предвзятого мнения, а такой, каким он был,— писатель московского купечества, огромной прослойки общества.

Я думаю, что тема «Последней жертвы» настолько широка и глубока и так тесно связывается с проблемами русского, советского, театра, что мы еще не раз к ней вернемся.

Публикуется впервые.

Выступление на заседании Кабинета актера и режиссера 20 января 1945 года

Софья Владимировна Гиацинтова очень смело играет Наталью Петровну и увлекательно смело. Я так и воспринимаю сцену с Верочкой — не нахожу в Наталье Петровне никакого коварства. Слезы, настоящее горе, которое на нее обрушилось, зависть, ревность — все это страшно сложный переплет чувств. Но в этой реплике: «Чай пить» возникает еще другая черта — черта какой-то капризной дамочки. Получилась дискредитация Натальи Петровны, грубо говоря, социологическое толкование, и это обидно, потому что весь ход роли лежит вне такой трактовки. Это настоящая драма, и вдруг в финале появляется иной характер. Драма исчезает, и вместо бури, которая у Натальи Петровны в душе, появляется какой-то легкий ветерок. Когда Наталья Петровна сама над собой иронизирует, когда хочет уйти, а приходится продолжать ту же жизнь, это очень хорошо, а вот эта «капризная дамочка» меня ужасно обижает. Мне кажется, что это идет совершенно неосознанно, а зависит от качества актерского темперамента Гиацинтовой, которая как актриса любит остроту, но здесь переходит какие-то нужные грани, и это мешает всему восприятию образа.

Я не спорю с тем, что восприятие образа Натальи Петровны может быть бурным, острым, темпераментным, но я не согласен с тем, что здесь драма и комедия смещаются. То умное ироническое отношение к образу, которое есть у Гиацинтовой, здесь уходит в какие-то такие детали и краски, которые, как мне кажется, противоречат образу.

Публикуется впервые.

Мои театральные впечатления

Из гимназических тетрадей

Репертуар московских театров. Итоги сезона 1912/13 года

Московский Художественный театр

Многие признали текущий сезон для Художественного театра исключительно неудачным в художественном отношении; указывали на провал трагедии Ибсена «Пер Гюнт» и драмы Л. Андреева «Екатерина Ивановна», на очень долгую болезнь О. В. Гзовской и В. Ф. Грибунина, на смерть К. В. Бравича и Ильи Саца, на болезни О. Л. Книппер, Н. С. Бутовой, Вл. Ив. Немировича-Данченко.

Что и говорить, причины серьезные и действительно печальные. Кого не могла тронуть смерть тонкого и умного артиста, сподвижника Веры Федоровны Комиссаржевской — К. В. Бравича и автора многочисленных музыкальных иллюстраций Ильи Саца, этого талантливого и своеобразного композитора. Конечно, болезнь высокоталантливой, умной и искусной артистки, как О. В. Гзовская, большая потеря для Художественного театра. Печальны и все другие болезни.

Но, думается, провала, так любезного сердцу известной части прессы, не было, и нечего поэтому утверждать гибель Художественного театра и заживо его хоронить.

Конечно, «Пер Гюнт» не лучшая постановка нашего любимого театра, но все же она достойна его. В ибсенов-

ской драматической поэме слишком много мысли и аллегории, а, как известно, наша публика не любит думать, а потому для большинства «Пер Гюнт» остался непонятым. Здесь нужно отметить хорошую игру Л. М. Леонидова, С. В. Халютиной, С. Н. Воронова, В. В. Барановской, А. Г. Коонен. Слаба была Л. М. Коренева в неподходящей для нее роли Сольвейг. Хороша постановка К. А. Марджанова и Г. С. Бурджалова (за исключением «Перекрестка»), декорации Н. К. Рериха и музыка Эдварда Грига.

«Екатерина Ивановна» встретила убийственный прием. Пьеса, несмотря на все упреки, очень интересна, и хорошо, что она возбудила такой шум вокруг себя. В постановке этой пьесы наблюдался такой обычный у художественников тонкий вкус. Игра была очень интересна. М. Н. Германова, В. И. Качалов, И. Н. Берсенев, А. Г. Коонен, С. Н. Воронов и другие, за исключением И. М. Москвина, создали очень талантливо зарисованные типы живых людей.

Прекрасна постановка мольеровских пьес, где талант Александра Бенуа как художника и режиссера слился с талантом исполнителей. В «Браке поневоле» хороши В. В. Лужский, Л М. Леонидов и другие, кроме М. Н. Германовой, А. Л. Вишневского и К. П. Хохлова.

Значительно лучше — совершенно безупречно — исполняется «Мнимый больной». Здесь лучше всех К. С. Станиславский, М. П. Лилина и Н. О. Массалитинов. Великолепно играют Н. А. Знаменский, О. Л. Книппер, В. В. Барановская и другие. Замечательно красивы интермедии.

Возобновления — «Царь Федор Иоаннович» и «На всякого мудреца довольно простоты» для абонементов и значительно измененные «Братья Карамазовы» — имели крупный успех. Все эти три пьесы поставлены и исполняются очень хорошо.

В первой по-прежнему хорош И. М. Москвин, но неудачна О. Л. Книппер; во второй замечателен В. И. Качалов и прекрасен К. С. Станиславский. Новые исполнители И. Н. Берсенев и А. Г. Коонен хороши, а Л. И. Дейкун плоха. В «Братьях Карамазовых» выделяются В. И. Качалов, С. Н. Воронов, Л. М. Леонидов, Л. М. Коренева, частично М. Н. Германова, но плох В. В. Готовцев; из новых прекрасны В. В. Барановская и И. Н. Берсенев.

Вот краткий очерк этого интересного сезона.

Дано 199 спектаклей. Из них утренних — 40 спектаклей. 18 пьес по числу авторов распределяются так: 13 русских, 5 иностранных; первым принадлежит 169 представлений, вторым — 80 представлений. В среднем каждая русская пьеса выдержала 13 представлений, а каждая иностранная — 16 представлений. На каждую пьесу среднее число представлений — 14.

Малый театр

В этом сезоне в Малом театре пьесы ставились неинтересные, но разыгрывались прекрасно.

Открылся сезон юбилейным «Двенадцатым годом» Бахметьева. Это самая скучная пьеса сезона, самая нудная и противная. Великолепно поставленная Айдаровым и Платоном, в прекрасных декорациях Коровина и при чудесной игре артистов во главе с г. Южиным (Кутузов), она все же была осуждена на полнейший провал.

Зато «Таланты и поклонники» — вторая постановка — всецело отплатила за этот провал. Эта милая пьеса была прилично поставлена (за исключением последнего акта) Платоном и чудесно разыграна старой гвардией — О. О. Садовской, О. А. Правдиным, Н. М. Падариным — и молодой г-жой Найденовой и гг. Садовским и Климовым.

Не так удачна третья постановка — «Как вам будет угодно» В. Шекспира. Были милые декорации Досекина, была грациозная Розалинда — г-жа Пашенная (за исключением немногих сцен), хорошо играл г. Яковлев, была славна г-жа Щепкина; все это при недурной постановке г. Лепковского, правда, производило впечатление, но было слишком буднично, слишком обыкновенно.

Не лучше и четвертая новинка — неинтересная пьеса Шницлера «Обширная страна», где только гг. Южин, Климов и г-жа Левшина были очень хороши, а г-жа Яблочкина, игравшая ответственную роль Гении, была очень слаба.

Прошедшая затем неумная и скучная пьеса Гнедича «Ассамблея» успеху своему обязана дивной игре артистов во главе с г-жами Лешковской и Садовской и гг. Рыбаковым, Правдиным и Падариным.

Постановка неудачной пьесы Найденова «Роман тети Ани» была триумфом Рощиной-Инсаровой, великолепно сыгравшей Ольгу. Вообще пьеса была сыграна прекрас-

не гг. Лепковским, Яковлевым, Турчаниновой. Местами слаба г-жа Смирнова.

Постановка плохой пьесы Александрова «История одного брака» была оправдана замечательной игрой всей труппы во главе с г-жой Ермоловой.

Глупая «Дама из Торжка» имела большой успех. Разыграна она великолепно. Г-жи Рощина-Инсарова, Турчанинова, гг. Климов, Максимов, Яковлев и другие были очень хороши.

Менее удачна интересная пьеса Л. Андреева «Профессор Сторицын», который не в полной мере удался г. Падарину. Г-жа Смирнова и гг. Лепковский, Сашин, Истомин и Желябужский были замечательны, а г-жа Комаровская и г. Музиль плохи.

Плохо сыграли дрянную пьесу «Побежденный Рим», где лишь г-жа Ермолова и г. Южин были замечательны. Остальные играли посредственно.

Прекрасно сыграли «Дебют Венеры» с г-жой Лешковской в главной роли.

Юбилейный спектакль был очень скучен и нуден.

В «Цене жизни» все играли превосходно, в особенности г-жа Рощина-Инсарова. «Идеальная жена» провалилась.

Театр Корша

Театр Корша, открывший свой сезон по обыкновению первым, первым его и закончил. Открытие его состоялось «Маскарадом» 15 августа и закрытие 24 февраля «Барышней с фиалками» (10-е представление). Закончил он его, конечно, с большим материальным успехом, но в художественном отношении он, несмотря на приглашение недурного режиссера А. Л. Зиновьева, потерпел крах. Этот театр теперь допускает к постановкам пьесы фарсового репертуара («Подросток», «Дочь улицы», «Счастье втроем», «Депутат»). За сезон он дал 14 новых постановок с 16 пьесами. Спектаклей всего было 230. В репертуаре 37 пьес.

Наибольшее число представлений выпало на долю комедии «Подросток» * — 32. Своим успехом комедия обязана г-же Волховской и недурной постановке. Следующее за ней число представлений принадлежит пьесе «Пески сыпучие» * — 20. За ней следуют:

---

* Таким знаком отмечены новые постановки сезона. *(Примеч. автора.)*

«Братья из Франкфурта» * — 19 (успех из-за семьи Ротшильдов)

«На бал» — 19 (ставилась вместе с предшествующей)

«За океаном» — 16 (перешло из прежнего сезона)
«Софья Фингергут» * — 12
«Барышня с фиалками» * — 10
«Последний аккорд» * — 10 (пасквиль)
«Дни нашей жизни» — 9 (перешла из прежних сезонов)

«Цветы на обоях» * — 8 (попытка поставить литературную пьесу)
«В год славы» * — 8
«Маскарад» * — 8 (попытка дать пьесу не в обычной коршевской постановке)
«Мороз — Красный нос» * — 7 (для детских утренников)
«Горе от ума» — 7
«Дети Ванюшина» — 6
«Дочь улицы» * — 6
«Клен, барон и Агафон» * — 6 (вместе с предшествующей)
«Ревизор» — 6
«Недоросль» — 5 } (ставились вместе)
«Проделки Скапена» — 5
«Лес» — 5
«Счастье втроем» * — 5 } (ставились вместе)
«Перед свадьбой» — 5
«Гроза» — 5
«Малый соблазн» * — 5 (попытка дать литературную пьесу)

«Травля» * — 4 } (ставились вместе)
«Юбилей» — 4
«Горькая судьбина» — 3
«Бедность не порок» — 3 } (ставились вместе)
«Предложение» — 3
«Депутат» — 3
«Старческая любовь» — 3
«Власть тьмы» — 2
«Доходное место» — 2
«Благотворительница» — 2 } (вместе с «Депутатом»)
«Чета Френэй» — 1
«Без вины виноватые» — 1.

Из только что приведенного перечня видно, что такое представляет из себя театр Корша. В нем «Без вины виноватые» идут один раз, «Доходное место» и «Власть тьмы» — по 2 раза, а фарс «Подросток» — 32 раза, анекдот из жизни Ротшильдов — 19 раз. Воспитательное и художественное значение театр Корша потерял окончательно. Возрождение его вряд ли скоро. Текущий сезон это доказал с очевидностью. Театр, где рядом с Гоголем и Островским идет фарс, театр, который может допустить такое соседство, театр, которого оно не оскорбляет,— такой театр не должен и не может рассчитывать на внимание публики. Но что же, однако, мы видим: публика толпой валит в богословскую бойню искусства, рукоплещет и восхищается игрой г-ж Чаровых и гг. Чариных. Если и есть в труппе театра таланты (М. М. Блюменталь-Тамарина, Б. С. Борисов, Н. Е. Щепановский, г-жа Волховская), то они поглощаются остальной частью труппы, во главе с г. Путятой, автором пасквиля «Последний аккорд», поющей «песнь торжествующей свиньи». Он допустил до постановки глупейшую вещь «На бал», и она прошла... 19 раз. И сюда ходит публика, быть может, бывавшая в Художественном или Малом театре. Это какая-то печальная сказка, сон, гнетущий и тяжелый, где все возрастающая Пошлость захватила в свои руки театр и не хочет отдавать и, быть может, не отдаст. Когда же он кончится, этот мучительный сон? Мы верим, что он кончится, но когда?

Еще статистики: из 37 пьес — 11 иностранных авторов, включая «Последний аккорд», а 26 русских. Первым принадлежит 117 представлений, а вторым — 145. На каждую иностранную приходится 11 представлений, а на русскую — 6 представлений. В среднем на каждую — 7 представлений.

1914 год

«Макбет» в Малом театре

21 января

«Макбета» в Малом театре готовили долго, потратили на эту постановку много стараний и любви. О «Макбете» задолго до первого представления говорили, сулили что-то прекрасное, а газетные статьи перед постановкой были сплошным дифирамбом театру. Но

в день спектакля появилось известие, что трагедия пойдет в духе прежней постановки, будет ее копией. Это уже настраивало на тревожный лад: и так странно неподходящая реклама, и эта коротенькая газетная заметка. Не было, конечно, сомнения, что пойдет эта трагедия в тонах реалистических; за это говорило и имя Малого театра, и имя руководителя постановки И. С. Платона, и имя академика К. А. Коровина, писавшего декорации.

Начало спектакля — сцена с ведьмами,— казалось, радостно разочаровало ожидания: тут было и достаточно мистики, и производили прекрасное впечатление своими гримами ведьмы — г-жи Турчанинова, Массалитинова и экстерн Скрябин. Но слишком многое как в этой сцене, так и в последующих сценах с ведьмами было позаимствовано из постановки г. Комиссаржевским «Фауста». Все остальное оказалось чересчур реалистичным и историчным. Такой постановки Шекспира я признать не могу. Но, говоря относительно, нужно признать, что на основании такого общепринятого толкования Шекспира театр поднялся на некоторую высоту. И эта высота была бы больше, если бы не слишком бытовое исполнение многих ролей. Здесь И. С. Платон не достиг должного тона и не спаял исполнителей. Группировки, массовые сцены интересны. Во многом помогали ему прекрасные декорации К. А. Коровина, из которых в особенности хороши все interieur'ы и двор перед дворцом замка Макбета. Интересны и костюмы. Музыка перед началом актов звучит заглушенно и не дает впечатления.

Со стороны актерского исполнения не все благополучно.

Наиболее сильное впечатление производили сцены г. Южина (Макбет) и г-жи Смирновой (леди Макбет).

Г. Южин не в первый раз играет Макбета. Его исполнение произвело прекрасное впечатление. Сперва (первое действие) он еще не вошел в роль, но сцена привидений, сцена с убийцами Банко и конец трагедии (за исключением последней картины) проведены с большой силой и экспрессией.

Гораздо больший интерес представляло выступление г-жи Смирновой в такой роли, как леди Макбет. Ее исполнение года три тому назад роли Елизаветы* возбудило большие похвалы, да и всегда г-жа Смирнова была

* В трагедии Ф. Шиллера «Мария Стюарт».

известна как умная и талантливая артистка. Первая ее сцена, с письмом, и встреча короля заставили публику ожидать очень многого от артистки. Замечательно подходящая внешность, пластичность произвели сразу хорошее впечатление. Первой сценой г-жа Смирнова, несмотря на частичные недостатки, захватила. Вторая сцена произвела не такое сильное впечатление, но проведена была хорошо. Сцена убийства проведена с трепетом, заключение этой сцены стоит на большой высоте. Сцены пира и сцена с Макбетом сыграны прекрасно: умно, ярко, сильно. Эти сцены, и первая в особенности, удались артистке. Сцена лунатизма вызвала громкие аплодисменты: г-жа Смирнова проводит ее очень интересно, во многом захватывающе, но слишком злоупотребляя хриплым шепотом. В общем г-жа Смирнова еще не вполне овладела этой ролью, хотя она ее ведет чрезвычайно хорошо и талантливо; со временем она станет безукоризненной исполнительницей леди Макбет.

Этим почти исчерпывается безусловно ценное в исполнении. Еще больших похвал заслуживают ведьмы, и в особенности г-жа Левшина (Геката), играющая прекрасно, сильно и глубоко.

Манерность г. Максимова подошла к роли Малькольма. Дункана г. Головин играет неудачно: не король, а обыватель. Макдуф г. Лепковского слишком опрощен, но играет артист недурно. Неприятен в роли Банко г. Айдаров, но и он не очень плох. Остальные терпимы.

Успех постановки, г. Южина и г-жи Смирновой налицо.

«Василиса Мелентьева» в Малом театре

8 февраля

«Василису Мелентьеву» возобновили для юбилея г-жи Яблочкиной. Артистка громадной техники, но небольшого таланта, всегда благородно-сдержанная, она всегда имела успех у московской публики. Некоторые ее создания, как княжна в «Холопах», Звездинцева, Коринкина, навсегда останутся в памяти. Василису Мелентьеву, как и Звездинцеву, получила артистка в наследство от Г. Н. Федотовой. И это федотовское наследие сыграло для г-жи Яблочкиной в глазах критики большое зло: все критики обрушились на нее за то, что она во всем подражает создательнице этих ролей. Но разве

плохо подражать прекрасным, незамененным и ушедшим предшественницам? Так многие, в том числе и я, не видели самой Федотовой, что даже бледное отражение ее исполнения радует нас. Исполнение г-жой Яблочкиной этих ролей я смело могу назвать лучшим из ее обширного репертуара. Она играет их очень ярко и сочно. В Василисе г-жа Яблочкина нашла богатое царство разнообразных интонаций. Образ получился очень красивый. В особенности удались места оттенка комического, слабее — драматические: из них не удалась сцена видения царицы Анны, в которой так легко сбиться на леди Макбет, и г-жа Яблочкина весьма близко к ней подошла, взяв заглушенные интонации.

Подражание Федотовой у г-жи Яблочкиной нашло во мне защитника; но подражание г-же Ермоловой у г-жи Алексеевой такого защитника во мне не встретило: М. Н. Ермолова, слава богу, играет и долго будет играть. Так что копия со здравствующего оригинала нам пока не нужна. За исключением этого недостатка, который легко можно извинить, исполнение г-жи Алексеевой трогает и доставляет удовольствие: все сыграно очень искренне и очень просто.

Грозный не удался г. Айдарову. Уж очень мало в нем грозного — просто перераженный артист. У г. Садовского в роли Колычева есть и неподдельная искренность и темперамент. Недостаток — крик. Не удался г. Александровскому Малюта; более яркая фигура у г. Падарина — Воротынского. Смешно и талантливо играет г. Яковлев (шут).

Постановка так себе: общего замысла, однако, нет.

В Копенгагене

Летние театры

Копенгаген — один из самых увлекательных, самых живых городов Европы. Веселье, бьющее ключом, оживление господствуют на его улицах, в театрах — всюду, где собирается народ. Зимой в нем много серьезных театров, летом же они закрываются, а вместо них открывается масса летних театров, преимущественно театров varieté, как, например, популярный Scala-théater. В таких театрах даются Sommar-revues — летние обозрения, откликающиеся как на местную злобу дня, так и на мировые

события. В revues 1914 года «Bobby», шедшем с громадным успехом каждый день подряд в Scala-théater, фигурируют и Албания, и Париж, и телефоны, и ванны, и т. д. Летом открыты и кабаре. Одно из самых известных кабаре — «Паук» — очень напоминает нашу «Летучую мышь» Н. Ф. Балиева, но много изящнее. К сожалению, ни на revue, ни в кабаре мне быть не пришлось, так как наступившая война заставила меня уехать из Копенгагена. Удалось мне быть лишь на оперетте «Микадо» в Новом театре и в саду «Тиволи».

«Микадо» в Новом театре

Оперетта Артура Сюлливана «Микадо» идет в Новом театре в переработке. Новый театр — один из самых современных театров на Севере и, безусловно, наиболее современный в Копенгагене. Его убранство просто и изящно: всюду ковры, мягкие кресла. Кстати, нумеровка стульев здесь очень странная, как и во всех копенгагенских театрах: от середины счет идет направо и налево — в одну сторону идут четные, а в другую — нечетные номера. Места во всех театрах Копенгагена очень дешевы. Самое дорогое место в самом дорогом театре Копенгагена — Королевском — по возвышенным ценам стоит 6 крон — 3 рубля, а по обыкновенным — 5 крон — 2 р. 50 к. В других театрах цены колеблются между 4—3 кронами, так что обыкновенно за 2 кроны (1 рубль) получаешь превосходное место в партере. Нигде за гардероб не платят.

Современное устройство театра — вертящаяся сцена и купол, которого, кстати сказать, ни в одном театре Москвы пока не имеется,— дает возможность оканчивать спектакль к 11 часам, начиная его в четверть 9-го. Театр сумел благодаря вертящейся сцене сделать из «Микадо» двухактную оперетту следующим образом. Каждый акт, разделенный на картины, театр ведет без перерывов. Сцена вертится на глазах у публики, и декорация нарочито написана так, что получается такое впечатление, будто мы сами, а не декорация, переходим на другое место. Вдобавок дома являются точными копиями японских домов — то же, что мы видели в «Чио-Чио-сан» у Зимина. Вообще декорации Карла Лунда поистине превосходны. У нас о таких декорациях оперетка мечтать не смеет. Но ведь в Новом театре «Микадо» идет все лето без перерыва — только одна вещь. Несколько слабее постановка Ивара Шмидта. В постановке очень много удач-

ных трюков, очень много красивых групп, но наряду с реализмом, тесно с ним сплетаясь, идет буффонада; но самое важное — оперетта идет легко, быстро, живо (я был на тридцать первом ее представлении), а это для оперетты — «вещь, а прочее все — гиль». И эту живость на сцене больше всего поддерживал Арнольд Кристенсен — уморительный Ко-Ко, с мимикой превосходной, игрой великолепной, но... безголосый. Все же он великолепно поет куплеты и заражает зал весельем — вот поистине незаменимый актер для оперетки. Очень ему помогал Альфред Арнбак — школяр, тоже превосходный артист и тоже — безголосый. Сам Микадо в изображении Бертеля Краузе очень забавен. Карло Хемминг, изображая Нанки-Пу, не выходил из трафарета. Артист Королевской оперы Ингвар Нильсен, обладатель хорошего баса, недурно пропел пролог и свою партию, нехороши у него высокие ноты. Женский состав слабее. Эллен Хольм в роли Юм-Юм слаба и в пении и в игре. Но некоторые места, как дуэт с Нанки-Пу, у нее удавались. Милы ее сестры — Жюли Виндинг и Эбба Зогард-Ларсен. Очень забавна, но совершенно безголоса, что, может быть, и было надо, Элна Фром — Катиша.

Налле Хальден ведет небольшой оркестр театра, не выходя из пределов приличия.

Очень милы японские танцы в постановке г. Кристенсена, артиста Королевского балета, и очень забавны малюсенькие ученики школы.

В «Тиволи»

«Тиволи» — это удивительный увеселительный сад, в котором в вечер бывает до 15—20 тысяч посетителей. В нем вы найдете увеселения всякого рода, начиная с рулетки и американских гор до театра и симфонического оркестра включительно.

В «Тиволи» два театра — закрытый, где подвизается оперетка, и открытый — театр пантомимы. Театр пантомимы выстроен в китайском стиле, сцена очень маленькая, оркестр тоже. Декорации очень милы, но ветхи и наивны.

Я видел две пантомимы — «Аксель и Эльза» и «Брачная контора Кассандера».

Первая пантомима более похожа на исторический балет. Ее очень мило исполняют. Недурна в роли Эльзы Сольвейг Банг-Эдеманн. Она хорошо танцует.

Декорации Валлина в этом балете новы.

Из курьезов — на сцене в XVI веке... электричество.

«Брачная контора Кассандера» — пантомима старого типа с Коломбиной, Пьеро и Арлекином. Очень хороши Пьеро — Карл Педерсен и Арлекин — Карл Лангбалл. Очаровательны маленькие кролики и аист.

В исполнении симфонического оркестра я слышал Пятую симфонию Чайковского. Она была очень хорошо исполнена громадным оркестром под управлением Фр. Шнедлера-Петерсена.

Еще смотрел я на открытой сцене труппу русских танцоров Александровых. Она пользовалась большим успехом, но мало чем напоминала настоящих русских танцоров.

В оба вечера, которые я провел в «Тиволи», я не успел его осмотреть хорошо.

«Апофеоз» и «Генеральша Матрена» в театре Корша

15 августа

Как всегда, первым открыл свой сезон театр Корша, открыл при очень неблагоприятных условиях. Театр этот покинули все его прежние столпы, корень труппы. В списке артистов нет имен г-ж Аренцварн, Блюменталь-Тамариной, гг. Борисова, Смурского, Щепановского. На места их призваны новые или малознакомые, или же совсем незнакомые артисты, которые должны еще снискать себе популярность. Но Корш при заполнении вакантных мест в своей труппе обратил внимание и на режиссуру, часто хромавшую в его театре, и пригласил даже второго режиссера, уже знакомого Москве по театру К. Н. Незлобина,— В. К. Татищева. Значит, Корш снова захотел реорганизовать труппу, поднять театр на прежнюю высоту. Что ж, благие намерения — хорошее дело, и, может быть, Коршу придется их выполнить. Но и о новых артистах и о новом режиссере речь впереди.

Второе неблагоприятное условие — это война. Война всех захватила, вызвала небывалый патриотический подъем, отклонила публику, взоры которой теперь направлены на театр военных действий, от настоящего театра. Но Корш правильно учел момент, и первый свой спектакль отдал в пользу семейств запасных и ополчен-

цев, призванных в действующую армию. Открылся же этот спектакль «Апофеозом», в котором изображалась Россия, сильная сплоченностью населяющих ее народностей.

Наверху стоит русский богатырь с обнаженным мечом, над ним реет двуглавый орел. У ног богатыря расположились в живописных группах различные национальности, живущие в России. По бокам сцены стояли солдаты: наши и войск, воюющих против дерзко напавшей Германии в союзе с нами; не было лишь японского солдата. Затем под трубные звуки вышел вперед русский солдат с громадным русским флагом. Находившийся в бельэтаже хор учеников исполнил под аккомпанемент оркестра русский гимн. По требованию публики его несколько раз повторяли. Громадный энтузиазм вызвало и исполнение оркестром гимнов союзных с нами держав — в особенности горячие овации выпали на долю Черногории, Франции и Англии. Пламенно приветствовали и Сербию и Бельгию.

Занавес упал под исполнение «Славься». По единодушному требованию публики занавес поднялся еще раз, и были снова исполнены русский гимн и «Славься».

В театре все были восторженно настроены. Все гимны были выслушаны стоя. Многие дамы плакали. Публика горячо кричала «ура» и исполнила совместно с хором «Боже, царя храни» и «Славься».

«Апофеоз» был хорошо поставлен В. К. Татищевым. Отдельные недостатки были незаметны благодаря тому патриотическому воодушевлению, которое охватило публику. И за то, что Корш дал ему вылиться,— горячее ему спасибо.

После «Апофеоза» была поставлена комедия в четырех действиях В. Крылова и Мердер (Севериной) «Генеральша Матрена». Принадлежа перу того театрального закройщика, который царствовал совместно с М. Г. Савиной в театре в конце прошлого века, она не отличается особыми достоинствами. В обыкновенное время на нее не обратили бы внимания и вряд ли бы ее возобновили. Но так как Корш, как он заявил в интервью, поставил себе целью в настоящем сезоне давать пьесы преимущественно патриотического содержания, но вместе с тем и литературные, то эта комедия и попала на сцену его театра. Поэтому-то те монологи, которые в другое время оставили публику равнодушной, теперь ее зажигали, тем более легко зажигающуюся публику театра Корша. Но все

же отдельные места, как, например, конец третьего акта и некоторые сцены в четвертом, и теперь кажутся до наивности сладкими и приторными, чересчур сантиментальными. Конечно, психологии в пьесе мало: это комедия доброго старого времени, где злодей — настоящий злодей, обильно окрашенный в черную краску, к концу пьесы искренне раскаивающийся.

Но есть в пьесе два несомненных достоинства: это юмор, легкий и незлобный, и хорошая роль генеральши Матрены, русской «madam Sans-Gêne». Если эта роль хорошо сыграна, то пьеса почти что спасена, а если нет, то она бесповоротно провалилась.

У Корша она была почти что спасена. Одна из самых талантливых артисток театра Корша, а теперь за уходом г-жи Блюменталь-Тамариной, вероятно, и самая талантливая, г-жа Виндинг проводит ее превосходно. Милое кокетство, чу́дная душа, большой ум были даны прекрасной артисткой очень ярко. Громкие аплодисменты вызвал ее монолог первого акта, действительно очень хорошо произнесенный.

Но другие исполнители играли значительно хуже.

Помогали г-же Виндинг лишь г-жа Тамарина, очень хорошо сыгравшая безмолвную роль Катерины, и гг. Балакирев, перешедший сюда от Незлобина, давший характерную фигуру генерала Курлятьева, Александров, в своих обычных приемах весьма недурно изобразивший хама Елпидифора, и Борисовский, трогательно, а где нужно, комично сыгравший старого Валентина.

Новый артист труппы г. Всеволодский, перешедший сюда из Александринского театра и знакомый москвичам по недавним гастролям М. Г. Савиной, не сумел оживить нудную фигуру Андрея Курлятьева и очень однотонно и серо провел свою роль. Очень плохо играла Елену г-жа Горичева, без всякого стиля, без переживаний. Немногим лучше и г. Бестужев (Евгений Курлятьев), но все же в его игре была видна искренность и теплота, и это важный плюс в этой роли. В исполнении этих артистов конец третьего акта был непереносим, спасали его лишь г. Борисовский да искренность тона г. Бестужева.

Любительски беспомощна г-жа Гофман (Глаша). Г-жа Красавина (Лукоянова) ничем не выделилась, но это опытная артистка и была не особенно плоха. Ничем не выделился в маленькой роли полицмейстера призванный на замену г. Борисова г. Таланов.

Постановка А. Г. Аярова слаба.

Спектакль имел у публики, переполнившей театр, шумный успех. В особенности вызывали г-жу Виндинг, а затем г-жу Красавину и гг. Всеволодского и Бестужева.

«Счастливая женщина» в театре Корша

16 августа

Для второго своего спектакля Корш поставил пьесу в четырех действиях Т. Л. Щепкиной-Куперник «Счастливая женщина». Эта пьеса была поставлена в этом театре два сезона назад, пользовалась средним успехом и выдержала четырнадцать представлений. В следующий сезон она не была уже возобновлена, потом г-жа Кречетова, игравшая главную роль в этой пьесе, покинула театр на сезон, и теперь для своего первого выхода артистка выбрала эту пьесу, которую, кстати, она с большим успехом у публики играла в провинции в последнем турне театра Корша.

Эта пьеса очень типична для Т. Л. Щепкиной-Куперник. Она очень занимательна, написана хорошим языком, несомненно литературна. В ней есть и хороший лиризм и хорошая нежность. Но вредят обычные недостатки этой писательницы: растянутость и шаблонность. Может быть, последнее выражено мной не совсем верно. Т. Л. Щепкиной-Куперник не суждено открывать новых горизонтов, посвятить изумленного слушателя в еще не ведомые тайны. Все, что она пишет, мы уже читали, мы уже видели где-то. Но за всем тем она, конечно, недурная писательница, недурной драматург. Но как драматург она нуждается в большой степени в помощи актеров и режиссера, первые должны были бы выявить весь лиризм, второй — отразить это в постановке.

К несчастью, в театре Корша писательнице не помогли: спектакль получился серенький, прилизанный, такой, какой, вероятно, можно увидеть в любом провинциальном городе. Может быть, это произошло из-за нового распределения ролей — не берусь судить.

Г-жа Кречетова ведет главную роль Лидии Стожаровой в верных тонах, но ее интонации чересчур однообразны; но, нужно отдать справедливость, в некоторых сценах она была положительно хороша: таков конец пьесы, конец третьего акта. Артистка, безусловно, талантлива, но не всюду этот талант проявляется; иногда, в особен-

ности в начале пьесы, была какая-то чрезмерная холодность — это один из самых больших недостатков г-жи Кречетовой. Очень хороша техника, недурны платья, кроме платья третьего акта.

Всесильного барона Шверта играл г. Чарин, с гримом под Столыпина, чересчур деревянно, да и мелодекламировал он плохо. Сергея г. Бестужев играл так, как он играет всегда, искренне, прилично — не более. Да и вряд ли те роли, которые исполняет г. Бестужев, можно играть иначе. Стожарова весьма недурно изображал г. Балакирев, слишком злоупотребляя, однако, бешеными интонациями во втором акте. Г-жа Волховская была хорошей Бетси, за исключением четвертого акта. Слишком карикатурно играет г. Войнаровский Тэдди. Г. Всеволодский прилично играет Павлика Колтовского. Карикатурны г. Добкевич и г-жа Гофман в эпизодических ролях знаменитого скрипача и знаменитой певицы.

В этом же спектакле дебютировали новые коршевские артистки: г-жи Крестовская, Васильчикова и Азагарова. Все они, кажется, средние артистки, ничем не выделяющиеся. Г-жа Крестовская искренне сыграла Веру Званцеву. Г-жа Васильчикова — опытная артистка. Она правильно и недурно изображает Берменьеву. Г-жа Азагарова в роли нянюшки не отступает от дурного шаблона и усердно говорит в публику.

Постановка А. Г. Аярова плачевна, более живо идет второй акт. Декорации, за исключением третьего акта, ужасны. Палаццо, изображенный в первом и четвертом актах, вызывает смех.

Спектакль имел успех. Много вызывали г-жу Кречетову и г. Бестужева.

«Отголоски жизни» в театре Корша

18 августа

Комедия И. Львовского «Отголоски жизни» пользовалась в прошлом сезоне благосклонностью коршевской публики и прошла шестнадцать раз. Но почему она пользовалась успехом, это вряд ли возможно объяснить. Сами качества произведения И. Львовского таковы, что о них серьезно и говорить нельзя. Эта растянутая, уснащенная разными сентенциями à la Арцыбашев история о двух добродетельных мужьях, которые страдали от недобродетельных жен — но потом одна исправилась, а другая

нет,— очень скучна и шаблонна. И. Львовский, вероятно, психологии ради сделал жен разными: одна подавала надежды быть добродетельной, но потом, сделавшись артисткой, оказалась недобродетельной, другая — наоборот. Оба мужа нестерпимо скучны, но по крайней мере один молчал и покорялся и за это был награжден «семейным счастием», а другой орал, жаловался на свою судьбу, причитал на разные лады и оказался у «оскверненного очага» — жена не вытерпела его ужасных упреков, попреков и намеков и сбежала. Вдобавок, не удовольствовавшись одними семейными сценами, автор ввел сюда отдельный кабинет в ресторане, ужин и прочие атрибуты пьесы, взятой из актерской жизни.

Все это вместе взятое действовало как снотворные капли; многие зрители сбежали во время представления, вероятно, от непривычки. Но оставшаяся в малом количестве публика, которая и вообще-то была немногочисленна, была в диком восторге и с пламенным энтузиазмом аплодировала артистам, самоотверженно и безрезультатно стремившимся «вывести» пьесу. Эта попытка заранее была обречена на неудачу.

Первого несчастного мужа — музыканта, у которого жена сбежала,— нервно и сильно играл г. Чарин, но во многих местах он был или слишком холоден, или слишком исступлен. Винить артиста нельзя — он сделал все возможное. Другого мужа, у которого жена вернулась на путь добродетели, изображал г. Бестужев. Он, насколько ему было возможно, отошел от себя, был в меру скучен и играл бы неплохо, если бы знал роль.

Журналиста Тарина прекрасно играл г. Балакирев.

Жен играли г-жи Валова и Борская. Г-жа Валова в роли жены музыканта была не очень плоха, ее талант — вернее, способности — крепнут и развиваются. Г-жа Борская была очень хороша во втором акте, несколько грузна в первом, в последнем же она была бледна — г-же Борской не нужно давать ролей добродетельных женщин. В роли ее мамаши выступила г-жа Азагарова. В прошлом году эту роль играла г-жа Блюменталь-Тамарина и выдвинула ее на первый план. Г-жа Азагарова этого сделать была не в состоянии, но роль она провела прилично. Хлебникова недурно изобразил г. Горич и несколько шаржированно, но весело изобразил антрепренера Зернова г. Кригер. Красива в роли Паниной г-жа Горичева. Очень хороша г-жа Виндинг в эпизодической роли консерваторки — прекрасное и яркое исполне-

ние. В общем же исполнители играли так, как всегда играют у Корша,— прилично, и только.

Постановка А. Г. Аярова не из важных. Декорации абсолютно неприличны, несколько лучше декорация третьего акта.

Успех г. Чарина вполне определенен.

«Апофеоз», «Ветеран и новобранец», «Во время перемирия» и «Мадемуазель Фифи» в театре Корша

22 августа

Для второй своей новой постановки Корш поставил ряд одноактных пьес, откликающихся на переживаемый нами теперь момент. Этим пьесам предшествовал «Апофеоз», который мы уже видели на открытии зимнего сезона. Теперь уже прибавили японского солдата, которого великолепно изображает А. Д. Трофимов; прибавили и японский гимн, удивительно красивый, какой-то экзотический. Оркестр под управлением И. К. Бергмана звучит прилично. В зрительном зале — полное повторение того, что творилось и на первом представлении «Апофеоза».

Первая пьеса принадлежит перу А. Ф. Писемского. Это драматический случай из 1854 года. В пьеске много незлобивого, детского юмора, есть и трагизм.

Роли ветеранов нашли себе недурных исполнителей в лице гг. Кручинина (Лихарев), Моисеева (Макар Макарович) и Александрова (Селифантьев). Все они играли, правда, по шаблону, но были искренни. Новобранца играл новый артист труппы г. Домогаров. Местами это было очень плохо (в начале пьесы), местами недурно. У артиста есть молодость, но нет привычки к сцене. Г-жа Азагарова не в силах была выявить весь трагизм положения несчастной матери, у которой погибло уже два сына на войне и идет третий. У г. Галина фигура холодного, рассудочного человека лишь намечена, но намечена неплохо.

Постановка В. К. Татищева терпима. Недурны мизансцены.

Очень большое удовольствие доставила инсценировка новеллы Гюи де Мопассана «Во время перемирия» («Les deux amis»). Переделка эта принадлежит перу А. Шармен и очень хороша: сохранена вся прелесть мо-

пассановского рассказа, мопассановского диалога. Очень удалась она и театру. В роли Патюро дал удивительно человечную фигуру г. Борисовский. Грим, одежда, говор — все это создавало цельную фигуру парижского мирного буржуа, патриота в душе. Очень искренне и глубоко проводит артист сцену смерти. Его друга Мариноиа хорошо сыграл г. Таланов. У него тоже прекрасная внешность, хорошо выявлена его трусость, его самохвальство. Хорош и исполнитель лейтенанта г. Глубоковский. У него очень много общего с артистом Малого театра г. Максимовым. Неплох и г. Арканов (фельдфебель).

Рамка, в которую заключена пьеса, удачна. Портит дело задняя декорация: зелень и на первом плане осеннее дерево с опадающими листьями. Поставлена пьеса опять-таки очень хорошо. Ставил В. К. Татищев.

К сожалению, коршевская публика не оценила этой пьесы, столь удачно воплощенной. В самых драматических местах раздавался неожиданный смех. Не оценила она и второй инсценировки рассказа Мопассана — «Мадемуазель Фифи» («M-lle Fifi»), драмы в 1 д. О. Метенье,— может быть, по вине артистов.

Кто не знает этого глубокого, удивительного рассказа Мопассана, этой отвратительной фигуры садиста-подпоручика M-lle Fifi, этого аббата, гордого и сильного патриота, и «этой» дамы, тоже гордой и смелой патриотки, в душе которой боль за родину и ненависть к победителям.

Но была исполнена пьеса серо. Пропала вся роль Рахили у г-жи Васильчиковой, совершенно не подошедшей к ней. Внешность недурна. Не дал нужной яркости M-lle Fifi г. Всеволодский. Неплоха внешность. Не звучали ярко и убедительно патриотические монологи г. Чарина (аббата), давшего лишь внешность, но не зажегшего зрителей. И остальные дали хорошую внешность: гг. Кригер (капитан), Домогаров и Войнаровский (поручики). Не подошел к роли майора г. Балакирев. Очень некрасивы «эти» дамы.

Недурна декорация и местами хорошие мизансцены дал В. К. Татищев; плохо поставлена сцена убийства.

Спектакль имел успех. Вызывали гг. Борисовского и Всеволодского.

В антрактах весьма успешно продавали флажки г-жи Кречетова, Борская и Волховская совместно с «представителями войск» из «Апофеоза».

«Ветеран и новобранец» и «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» в Малом театре

30 августа

Императорский Малый театр для открытия сезона поставил только что виденную нами в театре Корша пьесу Писемского «Ветеран и новобранец» и три действия (второе, третье и четвертое) из драматической хроники А. Н. Островского «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» и таким образом тоже откликнулся на переживаемый нами момент. Перед спектаклем были исполнены национальные гимны всех союзных держав, вызвавшие громкие одобрения публики.

«Ветеран и новобранец» был исполнен отлично.

Роль матери играла г-жа Ермолова, первая русская артистка поистине. В исполнении этой артистки соединены три великие качества — искренность, простота и величавость. Все эти качества по обыкновению очень ярко выразились в отчетном спектакле, где г-жа Ермолова играет мать, роль, столь излюбленную ею в последние годы. Все, начиная с внешности и кончая малейшей интонацией, трогало до слез, и действительно потряс ее крик: «Умерли!», в котором мать вся высказалась, в котором вылилось все ее горе, доселе скрываемое,— но терпеть не было больше сил. Поистине проникновенное исполнение.

Ее мужа — отца — играл г. Рыбаков, тоже очень просто, мягко и глубоко. В его исполнении ни тени шаржа, которым так грешил коршевский исполнитель этой роли г. Кручинин. Денщика Селифантьева великолепно играет г. Правдин. Свежо, смешно. Он прекрасно поет романс. Макар Макарович — г. Климов тоже очень хорош. Его пляска очаровательна. Сына недурно играет г. Истомин. В достаточной степени сух г. Айдаров (Власий).

Пьеса идет в верном тоне, крепко. Ставил ее И. С. Платон. Пьеса имела очень большой успех. Г-жу Ермолову вызывали пять раз всем театром.

Намного хуже идут действия «Козьмы Захарьича Минина, Сухорука».

Драматический талант А. Н. Островского менее всего проявлялся в его драматических хрониках. Ни быта, ни психологии в них не видно. Монолог второго акта, красивый сам по себе, вложенный в уста Минина, звучит

фальшиво. Вдобавок и для роли Минина в Малом театре не нашлось подходящего исполнителя. Его играет старый московский знакомец, один из наиболее талантливых артистов Малого театра г. Падарин. У него, казалось бы, все данные для хорошего исполнения этой роли. И действительно некоторые моменты у него хороши: начало третьего действия, сцена на Лобном месте. Но совершенно пропадает упомянутый монолог: произносит его г. Падарин, может быть, и с увлечением, но с чрезвычайно нелогичными ударениями — этим артист вообще очень часто грешит.

Остальные роли невелики. В них смогли выделиться гг. Лепковский (очень импозантный воевода Алябьев), Александровский (превосходно играющий дьяка), Вишневский (стильный Пахомов), Желябужский (красивый Поспелов), Сашин (очень смешной Василий) и Яковлев (нежный юродивый). Две женщины, участвующие в пьесе и играющие микроскопические роли, г-жи Найденова и Турчанинова, весьма недурно изобразили Марфу Борисовну и жену Минина.

Постановка И. С. Платона неплоха. Декорации недурны, лучше других — второе действие. Спектакль имел успех.

«На бой за Родину — за честь» в Никитском театре

2 сентября

Волна патриотизма захватила всех, захватила очень сильно и театр. Уже на трех патриотических спектаклях пришлось мне присутствовать с 15 августа, спектакль в Никитском театре, где идет «патриотическая миниатюра» Г. Стрельского «На бой за Родину — за честь»,— четвертый по счету. Нужно отдать справедливость: миниатюра Г. Стрельского — вещь неудачная. Шарж «Спальня Вильгельма II» очень груб и совсем не доставляет удовольствия. Грубы и остальные сцены, за исключением последней. Исполняется миниатюра тоже неважно.

Выделяется г-жа Пионтковская (Россия и Польша) со своим красивым голосом. Артистка очень хорошо танцует, особенно удалась мазурка. Полному впечатлению от пения г-жи Пионтковской вредит «цыганщина», которой певица обильно уснащает свое пение. Г-жа Крамин-

ская (Франция) очень мило спела песенку «Во Франции два мародера». Очень неудачна г-жа Оливье (Английский флаг) с ее манерами кафешантанной певицы. Хорошо танцует г-жа Орлова-Шувалова (Турция). В ролях Сандерса, французского матроса, боярина определенно плох г. Фокин. Красив г. Ванковский (солдат). Отвратителен г. Панормов-Сокольский (Вильгельм II и сын). Г. Борисов (Вильгельм I) плох. Кстати, Вильгельм I оказался каким-то образом отцом Вильгельма II.

Спектакль, вернее, г-жа Пионтковская, имел большой успех.

«Жизнь за царя» в Большом театре

4 сентября

«Жизнь за царя» вследствие переживаемого времени снова стала репертуарной оперой. Она, конечно, состоит в репертуаре Большого театра, конечно, этой оперой и открылся сезон в этом театре; открывает свой сезон гениальным произведением М. И. Глинки и Опера Зимина, открылся ею и Сергиевский Народный дом.

Несмотря на то, что теперь «Жизнь за царя» идет в Большом в новых декорациях, постановка ничуть не изменилась. Мизансцены те же, тот же ультра-оперный Сабинин (г. Филиппов) из ложно-классического театра, тот же полный Ваня (г-жа Касаткина), те же крестьяне в пейзанских костюмах... Все по-прежнему, и, кажется, еще не скоро «Жизнь за царя» будет поставлена так, как опера М. И. Глинки того заслуживает.

Новые декорации особенного удовольствия не доставили. Хороши лишь обе картины четвертого акта работы барона Н. А. Клодта по эскизам К. А. Коровина. Первое действие очень неинтересно и шаблонно.

Ввиду установившихся у нас прекрасных отношений с поляками дирекция решила оперу искромсать и сцену убийства Сусанина выпустить. Действительно мудрое решение! В антрактах советовали поляков переделать в австрийцев и германцев — неизвестно почему гг. Теляковский или Обухов сему не менее мудрому и, во всяком случае, более остроумному и вполне последовательному решению не последовали.

Исполнение особенной радости не доставило. Безусловно хороша лишь г-жа Степанова (Антонида). Но и

у нее некоторые места пропадают; верна внешность. Достаточно сер в исполнении г. Толкачева Сусанин. Но артист поет искренне и «Чуют правду» исполнил хорошо. В басе г. Толкачева есть что-то неприятно хриплое. Плохо играет, несколько лучше поет Сабинина г. Филиппов. Г-жа Касаткина (Ваня) бледна в третьем действии и ярка в сцене у монастыря. Игра средняя. В голосе есть что-то неуловимо неприятное. Певица быстро выдыхается, но, когда она поет полным голосом, ее пение производит довольно приятное впечатление.

Лучше всего идет балет во втором акте. В нем очень выделяются в мазурке г-жа Федорова 2-я и г. Сидоров. Г-жа Федорова 2-я вихрем носится по сцене. Г. Сидоров дает красивый образ старого магната. Красив г. Мордкин, но это не лучшая его роль. Хороши г-жи Мендес, Шелепина 2-я, Андерсон и г. Лащилин. Очень мил г. Свобода.

Танцы очень хорошо поставлены: мазурка и краковяк г. Богдановым, а вальс и финал г. Горским.

Героем вечера был г. Сук, не только прекрасно проведший оперу, но и с огненным увлечением продирижировавший всеми гимнами, из которых некоторые были повторены несколько раз. Русский гимн пели всем залом, и г. Сук дирижировал этим импровизированным хором.

Имели успех г-жи Степанова, Федорова 2-я, Касаткина, гг. Толкачев, Мордкин, Сидоров и в особенности Сук.

Публики в театре не много.

«Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» и «За чем пойдешь, то и найдешь» в Малом театре

6 сентября

Снова А. Н. Островский на сцене Малого театра, но уже не Островский фальшивых исторических хроник, а Островский — бытописатель глухих московских закоулков, где верят в то, что «земля на трех китах стоит», Островский, так ярко изображающий «темное царство», такой сочный, с таким русским юмором, словом, тот Островский, которого мы так любим и ценим.

Эти две пьесы — «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!» и «За чем пойдешь, то и найдешь», — этот

рассказ о бедном чиновнике Мише Бальзаминове, о его мечтах о женитьбе, которым, казалось, никогда не суждено было осуществиться и которые так неожиданно исполнились, о вдовах, самое страстное стремление которых заключается лишь в том, как найти мужа, о несчастных девицах, скучающих, дремлющих от тоски, и опять-таки единственная цель которых выйти замуж, об эффектных искателях рук богатых невест, о хитрой, пролазчивой свахе — о тех людях, у которых одна мысль — женитьба,— этот рассказ действительно забавен, интересен и блещет всеми присущими А. Н. Островскому достоинствами: ярким бытом, верным выражением чувств этих странных людей.

В Малом пьесы идут на редкость хорошо, и, конечно, на первом месте неувядаемая г-жа Садовская. Она так проникновенно, так верно, так смешно играет сваху, что все время ее игрой наслаждаешься и боишься упустить малейшую деталь, малейшую интонацию. Грим у г-жи Садовской — заостренный подбородок, маленькие, бегающие хитрые глаза — очень подходит к этой роли и прекрасно выражает всю сущность свахи.

Вдову Антрыгину изображает г-жа Лешковская, и изображает, конечно, превосходно. Хотя тонкий талант артистки, казалось, не совсем подходит к этой роли, все же ее исполнение красиво и сочно. Г-жа Лешковская неожиданно нашла новые, еще не слышанные нами в ее устах интонации, хотя бы в чтении по складам письма. Роль сыграна с большим искусством, но, к несчастью, г-жа Лешковская появляется на сцене лишь в одном акте.

Очень удался Бальзаминов г. Яковлеву. Это, безусловно, одна из лучших ролей в длинной галерее образов, данная г. Яковлевым с присущим ему юмором. Обе пьесы были проведены артистом удивительно ярко, г. Яковлев сумел превосходно выразить все переживания Бальзаминова: так, например, проведен последний акт второй пьесы.

У г-жи Рыжовой в роли Матрены превосходная внешность и тонкая передача. Г-жа Турчанинова (Бальзаминова) не выходит за пределы очень приличного исполнения. Г-жа Садовская 2-я (Пионова) очень весела и мила. Слишком перебарщивает г. Рыжов, изображая Устрашимова. Очень эффектная фигура у г. Худолеева (Чебаков). Смешна, но несколько шаржированна в изображении г-жи Матвеевой Белотелова. Неровно, но впол-

не верно играет г-жа Найденова Раису. Анфису г-жа Щепкина делает чересчур придурковатой. Поистине превосходна в маленькой роли Химки молодая артистка труппы г-жа Горбунова, еще экстерном в позапрошлом сезоне выступавшая с таким успехом в «Цене жизни».

Н. К. Яковлев превосходно поставил обе пьесы, хотя и трактовал их, конечно, по старинке. К лаврам исполнителя нужно присоединить лавры режиссера. Нужно лишь отказаться от излюбленных старых мизансцен — сумел же Н. К. Яковлев дать забавные мизансцены во втором акте второй пьесы. Затем решительно напрасны смешные детали исполнения в том же акте: они отвлекают внимание. Если же Н. К. Яковлев ими дорожит — они очень верны,— нужно их менее выдвигать.

Зал полон. Успех налицо. Особенно аплодировали г-жам Лешковской и Садовской и г. Яковлеву.

Публика под влиянием, вероятно, переживаемых минут не вполне восприняла острый юмор пьесы.

«Воспитанница» в театре Незлобина

8 сентября

Театр Незлобина установил прекрасный обычай открывать зимний сезон А. Н. Островским. Островский так теперь нужен, так ценен, такое благотворное влияние оказывают на нас его пьесы — живые, сочные, цельные. Он нас успокаивает, но в то же время будит мысль, вселяет в сердце сладкую грусть или смешит и заставляет смеяться здоровым, свежим смехом.

Такова и комедия А. Н. Островского «Воспитанница». Все перечисленные качества выразились в этой пьесе. Эта комедия — первые звуки «Грозы», первая зарница на ясном небе. Здесь нет глубины и силы, но здесь мягкая грусть и чистые слезы. Красивая акварель, написанная несколько блеклыми тонами. Такую акварель и дал театр Незлобина.

Н. Н. Званцев — специалист по Островскому. Его «Горячее сердце» возбудило в прошлом сезоне большие, горячие похвалы. Режиссеру очень трудно иметь дело с незлобинскими артистами. Они — артисты современности, и режиссеры незлобинского театра всегда сближали прошлое с современностью. И на это Н. Н. Званцев большой искусник. Его мизансцены красивы, тон крепок. Очень помог режиссеру С. А. Виноградов. Его декора-

ции, особенно второго и четвертого актов, поистине превосходны. Этот intérieur, освещенный лучами солнца, мягкие кресла, драпри, ковры — все пробуждает старый, уснувший дворянский быт. Слабее красивые, но не сочные, а несколько сухие декорации первого и третьего актов. Красивы и костюмы по эскизам художницы Е. И. Кармин: мужские лучше дамских.

Из артистов превосходен А. П. Нелидов (Неглигентов). Фигура страшная и в то же время комичная, зверь и ребенок, дегенерат и младенец, пьяница и наивность. Грим жуток, каждое слово отчеканено, верно, сильно. О. П. Нарбекова очень смешна в роли Василисы Перегриновны. Приживалка типичная, злая, подглядывающая и искренне считающая себя обиженной и несчастной. Неярко, но мягко и глубоко играет В. И. Неронов (Потапыч). Очарователен Н. С. Гольбе (Гриша). Здоровая крестьянская девушка А. И. Третьякова (Лиза). Прилична В. Н. Петрова-Волина (Гавриловна). У В. И. Лихачева (Леонид) роль идет весьма недурно. Нужно лишь избавиться от манерничанья, кокетничанья, любованья самим собой, которые так портят игру В. И. Лихачева.

Обе центральные женские роли совершенно не удаются Ю. В. Васильевой (Уланбекова) и Е. Н. Лилиной (Надя). Ю. В. Васильева весьма скверно притворяется грозной и строгой помещицей, предтечей Кабанихи. Ни силы, ни убедительности, решительно ничего Ю. В. Васильева не дала — было совершенно пустое место. Е. Н. Лилина была бы недурна, если бы она изображала кисейную барышню. А так как от кисейной барышни до Нади дистанция огромного размера, то и следует признать исполнение Е. Н. Лилиной весьма неудовлетворительным.

Спектакль собрал полный зал. Психопатки-гимназистки громкими воплями оглашали зал, вызывая несравненного В. И. Лихачева. Остальные исполнители имели также успех.

«Старый закал» в Малом театре

12 сентября

На сцене императорского Малого театра снова пьеса кн. А. И. Сумбатова. Со вступления кн. А. И. Сумбатова-Южина на должность управляющего труппой Малого те-

атра в течение пяти лет его пьесы не ставились. А раньше он был желанным гостем, и пьесы его пользовались шумным успехом. Но кн. А. И. Сумбатов не дал новой пьесы, возобновили лишь «Старый закал», девятнадцать лет тому назад горячо принятый московской публикой. И правда, пьеса кн. А. И. Сумбатова — хорошая пьеса. Действие в ней развивается очень умело, лица очерчены ясно и определенно. Кроме того, драма пропитана хорошими чувствами, казавшимися позабытыми, но снова воскресшими в наши дни всеобщего народного подъема. И эти идеи — идеи долга, правды, добра — в обстановке военной жизни, среди честных, идущих в бой офицеров создали и теперь драме успех. Другое неоспоримое достоинство пьесы — прекрасные эпизодические роли, написанные ярко, с сочным юмором. И эти роли нашли себе в Малом театре соответствующих исполнителей, исполнителей, которым автор должен быть горячо благодарен, но о них речь впереди. Но в драме кн. А. И. Сумбатова один очень и очень существенный недостаток, значительный недочет. Это — растянутость пьесы, в частности, растянутость и без того банального романа Веры Борисовны и графа Белоборского.

Вдобавок и эти роли первостепенной важности исполнялись в лучшем случае выше среднего. Г. Садовский, изображая Белоборского, играл в духе мелодрамы, в особенности в сцене объяснения третьего акта. Но у артиста красивый голос и красивая внешность. Он очень выдержан и в общем неплох. У г-жи Яблочкиной для роли Веры Борисовны нет ни молодости, ни темперамента. Прекрасной техники артистки для исполнения драматических ролей мало. Конечно, г-жа Яблочкина, как опытная артистка, роли не портит, но лишает образ красоты и поэзии молодости.

Чтобы покончить с не вполне удавшимся или неудавшимся исполнением ролей, упомяну о г. Музиле (Илья). У артиста роль микроскопических размеров, но он и ее сумел испортить. Г. Музиля не слышно, вообще роль проведена очень плохо. Г. Истомин (Жигалкин) чрезмерно шаржировал.

Остальным исполнителям — одни комплименты. Олтин — г. Рыбаков. Конечно, артист очень хорош. Если он иногда и сбивается с тона, то это очень редко. В остальном исполнение поистине превосходно: глубоко и мягко. Сцена смерти проста и трагична. Г-жа Пашенная прекрасная Людмила. Весело, молодо проводит она свою

роль. Вообще г-жа Пашенная очень хорошая комедийная артистка. Брист — г. Правдин — образец истинного, прямого служаки. Г-жа Садовская в роли Дарьи Кировны, конечно, очень хороша. Г-жа Грибунина в маленькой роли Воротиной оставляет прекрасное впечатление. У г. Хлебникова хорошая внешность. Прелестен г. Александровский. Краски яркие, сочные. Эспер Корнев — г. Худолеев — настоящий герой Марлинского. Красиво, горячо, искренне играет Чарусского г. Остужев. Характерны гг. Гремин (Вотяков) и Желябужский (Перервенко). Хорошая пара г-жа Федотова 2-я (г-жа Брауншваггс) и г. Васенин (ее муж). Грузинский князь Гадаев, как живой, в исполнении г. Рыжова, большого мастера на такие роли. Очень мил г. Максимов (Ульин). Горничная — г-жа Хлюстина и Даша — девка Воротиной — экст. Ленская очень типичны. Бурю хохота вызывает талантливейший г. Сашин (Захаров). Неплохи г. Гундуров и экст. Зубов (солдаты).

Декорации тоже неплохи. Постановка хорошая. И. С. Платон сумел добиться единства исполнения, но ему, конечно, в этом много помогли актеры.

Исполнители и пьеса имели крупный успех. Переполненный зрительный зал устроил после четвертого действия шумную и горячую овацию автору — кн. А. И. Сумбатову-Южину.

«Последняя жертва» *в Московском драматическом театре*

16 сентября

Москву можно поздравить с новым театром и прекрасной новой артисткой. Театр — Московский драматический, родившийся из развалин Свободного театра, артистка — Е. А. Полевицкая, выступившая в первом спектакле театра.

Дебютный спектакль вышел удачным, но удачным относительно. Он не дал ничего выдающегося, откровения не было — был хороший спектакль в крупном провинциальном городе, спектакль, безусловно доставляющий большое удовольствие.

Для открытия была поставлена комедия А. Н. Островского «Последняя жертва». Мы уже указывали, что

теперь возврат к Островскому обозначается особенно ярко — это очень знаменательно и во всяком случае очень приятно и очень хорошо. В репертуаре московских театров Островский должен быть представлен всеми своими пьесами, талант его должен выявляться в полном его объеме.

«Последняя жертва» — очень недурная пьеса. В ней и нежность, и теплота, и грусть. Ставил пьесу хорошо знакомый Москве и любимый ею А. А. Санин и добился значительных результатов: пьеса идет ровно, без резких скачков.

Среди исполнителей на первом месте молодая, пользующаяся громадной любовью в провинции Е. А. Полевицкая. Она исполняет роль Тугиной. Игра ее привлекает и трогает зрителя. Особенно удается прекрасной артистке сцена второго акта с Прибытковым. Это очень художественно и сильно действует на зрителя. Недостаток артистки — какой-то странный говор, кроме того, она часто как-то смазывает роль, некоторые места пропадают. Одно из главных достоинств — разнообразие игры. Так, в роли две истерики: во втором и четвертом актах. Эти истерики Е. А. Полевицкая проводит совершенно различно, но одинаково трогает зрителя.

Б. С. Борисов (Флор Прибытков) дал очень верную фигуру. Роль проведена очень талантливо. М. М. Блюменталь-Тамарина (Глафира Фирсовна) бледнее обыкновенного. У А. Н. Соколовского (Лавр Прибытков) комизм чисто внешний, но отделка роли очень хороша, очень хороша и внешность. О. Н. Кременецкая (Ирина) играет слишком нарочито, но должное впечатление местами производит. Дульчина Н. М. Радин играет слишком подчеркнуто, но исполнение не лишено убедительности. Я. Д. Южный — превосходный Дергачев. А. М. Волжин типичный Салай Салтаныч. Е. П. Шебуева выше всех похвал. Особенно удается ей роль в четвертом акте, во втором артистка, видимо, в роль еще не вошла.

В третьем акте много эпизодических фигур, среди которых удачны Пивокурова — Ю. М. Даминская, наблюдатель — В. Ф. Вендрих-Игренев и разносчик вестей — И. И. Мозжухин. Совершенно неудачны С. В. Стренковский (иногородний) и М. П. Смелков (москвич).

Спектакль собрал далеко не полный зал, но яркий и шумный успех налицо. Особенно горячие овации выпали на долю Е. А. Полевицкой.

«Усмирение строптивой» в Московском драматическом театре

17 сентября

«Усмирение строптивой» — одна из лучших комедий В. Шекспира. Ее достоинства настолько всем известны, что говорить о них не приходится. Исполнять В. Шекспира очень трудно, эту трудность Московский драматический театр преодолел лишь отчасти. Но сильное веяние гения драматурга делает свое дело. Спектакль в общем смотришь не без удовольствия.

Ставил комедию новый, еще не известный Москве режиссер И. Ф. Шмидт, поставил достаточно интересно, но дал слишком мало нового, все же удачно скомпоновав приобретения Ф. Ф. Комиссаржевского («Принцесса Турандот») и А. Я. Таирова («Желтая кофта»). Многие мизансцены очень живы, остроумны трюки. Темп исполнения очень, даже чересчур, быстрый.

Из исполнителей на первом месте Н. М. Радин. Его Петруччио — очень ярок, смел, интересен. Артисту можно воздать лишь похвалы.

Остальные слабее. А. П. Морозова, так растрогавшая московскую публику в роли Чи-Му в «Желтой кофте», оказалась малоудачной исполнительницей Катарины. Видна большая работа, многие интонации верные, многие места очень удачны, заключительные слова произнесены положительно хорошо. Но самого главного — строптивости, своенравности — артистка не дала. В роли Бианки Н. Г. Салин очень манерна. Хорош А. Н. Соколовский (Баптиста): мягкий, симпатичный юмор. Я. Д. Южный — серый Гортензио. Приличны, но не более, В. Ф. Вендрих-Игренев (Гремио) и Н. Н. Соснин (Люченцио). Б. С. Борисов был бледнее обыкновенного. Его Грумио не лишен комизма, но большого впечатления не производит. Н. И. Мозжухин во многом очень приятный Транио, но многое и надуманно и манерно. В небольших ролях выделяются С. С. Балакин (Куртис) и А. Г. Ровный (портной). Комичен С. В. Стрепковский (Бионделло).

В прологе, кстати, очень хорошо поставленном, И. Э. Дуван-Торцов дает фигуру достаточно комичную, но это комизм внешности. Слая артист *играет*. Типичны Ю. М. Даминская (харчевница) и Е. П. Чайка (девоч-

ка). Удачен Н. И. Бобров (паж Бартоломей). Очень плох А. А. Громов (Лорд).

Декорация всей комедии не дает впечатления замка, а, напротив, напоминает какой-то сарай. Декорация первой картины пролога очень недурна.

Спектакль собрал опять мало публики. Бедный г. Суходольский! Одно утешение — большой успех, особенно Н. М. Радина. Неужели с Московским драматическим театром случится то же, что и с его отцом — московским Свободным театром — ура toujours, но сбор — jamais!

«Капитанская дочка» в Опере Зимина

20 сентября

Опера С. И. Зимина — счастливая опера, и С. И. Зимин — счастливый антрепренер. В его театре всегда полный зал. Объясняется это его общедоступной постановкой опер и наличием в труппе таких сил, как С. И. Друзякина, Н. П. Кошиц, В. П. Дамаев, М. В. Бочаров, К. Д. Запорожец, С. П Юдин.

На «Капитанской дочке» публики было очень много, успех был очень шумный.

Сама опера маститого композитора Ц. Кюи не представляет никаких выдающихся достоинств, но и никаких существенных недостатков. Музыка оперы — никакая, тихая и неслышная, серенькая. Либретто? Здесь возражений больше. Одно неоспоримое достоинство — почти везде сохранен пушкинский текст. Очень многое пропущено: между шестой и седьмой картинами — зияющая бездна. Совершенно не нужна восьмая картина — вместо нее нужно было бы поставить сцену в саду. В общем — отрывки из повести Пушкина, сопровождаемые музыкой.

Исполнение безусловно хорошее. Н. П. Кошиц (Маша) превосходна. У артистки удивительный голос, сценическая внешность и неплохая игра. С. П. Юдин очень мил в роли Гринева. Его симпатичный голос звучит недурно, сценически он тоже хорош. Н. И. Сперанскому Пугачев, елико возможно, удался. А. И. Хохлов весьма недурно поет Швабрина, но у него совершенно неудачный грим. В роли Савельича В. А. Люминарский не скупится на шарж, это вряд ли нужно. А. В. Кузин и К. В. Васенкова, обладатели хороших голосов, типичные старики Гриневы. Из бесцветной партии Екатерины В. Н. Петрова-Званцева создала все, что можно.

У В. Л. Книппера (Дорофей) голос ничем не выдающийся, исполнение лучше. И. И. Березнеговский типичный Потап. М. И. Шувалов и Е. Ю. Евгеньева производят впечатление в роли стариков Мироновых. С. В. Волгин хороший Жарков. К. М. Лебедев великолепен в роли Чумакова; в ролях исключительно вокальных он на своем месте.

Декорации по эскизам И. С. Федотова очень недурны, за исключением седьмой и восьмой картин.

Е. Е. Плотников прилично ведет оркестр.

Постановка П. С. Оленина весьма недурна.

«Граф де Ризоор» в Малом театре

24 сентября

Третья пьеса, которой императорский Малый театр отмечает титаническую борьбу настоящего времени,— драма В. Сарду «Граф де Ризоор» («Patrie!»). Patrie — отечество, Бельгия, к которой теперь с благоговением обращены взоры всех людей, которую теперь все возлюбили. Бельгия — великая мученица. И «Граф де Ризоор» — гимн этой страдалице.

В ежедневной печати было отмечено, что есть в мировой литературе нечто более ценное и более художественное пьесы В. Сарду (об ее достоинствах после),— это «Эгмонт» Гете. Но было бы все же неправильно поставить это произведение Гете. И этому много причин. Конечно, нелепа мысль о том, что ставить пьесы Гете вообще нельзя, потому что Гете — немец, потому что он принадлежит к тому народу, с которым теперь борются благородные союзные державы. Неверно это потому, что Гете все же гений и его «Фауст» остается произведением гениальным. Не то «Эгмонт». Это нежное произведение красиво, но все же это произведение не во всем гениально. Красивые мысли, красивые чувства поэта ищут выхода, и в «Эгмонте» они выливаются еще не полно, да и не в достаточной степени ярко. Кроме того, конец драмы не подходит к настоящему времени — молчащие бельгийцы, не откликающиеся на горячий призыв Гретхен освободить Эгмонта, вряд ли вызовут теперь симпатии.

Драма В. Сарду от этого свободна, и поэтому она более подходит к *сегодняшнему* дню. Она оставляет сильное впечатление и увлекает зрителя. Образы благородных бельгийцев — Ризоора, Карлоо и незаметного ге-

роя, звонаря Жонаса, и французского маркиза, вся любовь и все симпатии которого на стороне угнетенных,— заставляют сильно биться сердца зрителей. С другой стороны, суровость испанцев, непреклонность и жестокость Альбы заставляют думать, что теперешние тираны Бельгии — германцы — их прямые потомки. На сцене Брюссель, наполненный чужеземными войсками, жертвы германского — что я говорю — испанского, хотя это и одно и то же, гнета. Вдобавок В. Сарду сумел всех действующих лиц сделать людьми, так что драма не оскорбляет зрения и слуха. Она очень ярко написана и очень умело и удачно построена: несколько интриг развиваются ясно и сильно. Вот достоинства пьесы.

Недостатки — чрезмерная перегруженность драмы разными ужасами, известная мелодраматичность письма, приподнятость чувств, что в другое время заставило бы отнестись к пьесе отрицательно,— сейчас незаметны, ибо теперь пафос слова получил плоть и кровь, стал пафосом нашей жизни и наших переживаний.

В Малом театре режиссер не пошел для ее постановки в историю и серьезно ею не занимался. Е. А. Лепковский просто не вмешивался в постановку. Ее совершенно не видно. Лишь в шестой картине режиссер дал эффектную картину процессии. Толпа, как и всегда в Малом, на сцене не живет, а играет в нужные моменты. Декорации старые, но вовсе не плохие — серенькие, незаметные. Exterieur'ы лучше interieur'ов.

Исполнение очень хорошее.

Графа де Ризоора благородно и красиво сыграл г. Южин. Эффектная внешность, удачные интонации. Нужно отделаться лишь от излюбленных г. Южиным полутонов, которые к драме В. Сарду совсем не подходят.

Г-жа Смирнова дала настоящую Долорес, страстную испанку, для которой любовь ее к Карлоо — все. Особенно удачна сцена доноса. Но г-жа Смирнова повинна в том же, что и г. Южин. Она слишком женщина сегодняшнего дня. Но переживания заражают и трогают: роль проведена с большою силою.

Очень пылок г. Остужев — Карлоо. Очень красивое и яркое исполнение. В Карлоо г. Остужева веришь, что он живет на сцене. Г. Айдаров — специалист по ролям исторических злодеев. Его Аракчеев у всех в памяти. В Альбе артист тоже очень хорош. Его дочь Рафаэль нежно играет г-жа Косарева. У г. Рыжова для маркиза

де ла Тремуйля не хватает изящества и легкости, но опытность его спасает, и артист с честью и победоносно выходит из испытания.

Из эпизодических ролей очень хороши г. Яковлев (Жонас) и г-жа Грибунина (Сарра). Все остальные дали верные фигуры. Среди очень маленьких ролей слишком много «россиян».

Успех пьесы определился после четвертой картины: первые три картины прошли под слабые аплодисменты.

«Сафо» в театре Незлобина

25 сентября

«Сафо» — история любви, вековечная и одинаковая. В «Сафо» А. Доде и А. Бело мы видим то же самое, что столько раз уже видели и в «Обнаженной» А. Батайля и в «Дитя любви» и тому подобных пьесах. Они все на один манер, все внешне занимательные, но захватывающие публику лишь при превосходном и глубоком исполнении главной роли. В «Обнаженной» это сделала Е. Н. Рощина-Инсарова. Та же задача предстояла и Е. Т. Жихаревой — Фанни Легран незлобинского театра.

Я не знаю, дала ли Е. Т. Жихарева то, что нужно было дать, да и не хочу знать. Я знаю лишь, что Е. Т. Жихарева публику захватила и дала ей минуты высокого художественного наслаждения. В ее исполнении мы видели разбитую мечту, поруганное счастье. Всего этого артистка достигла своей тонкой, не бьющей на внешнюю эффектность игрой.

Из остальных исполнителей приближаются к Е. Т. Жихаревой Д. Я. Грузинский (ее отец — старый извозчик) и В. И. Неронов (глубоко верная фигура дядюшки Госсена). Доставляют своей игрой удовольствие А. И. Третьякова (добрая Дивонна), А. П. Нелидов (очень яркий Каудаль — безусловно одна из лучших фигур спектакля), И. И. Гедике (Де Поттер) и П. И. Старковский (Ла Бордери). У Ю. В. Белгородского для роли Дешелета не хватает тонкости: приличное, серое исполнение. В. Н. Петрова-Волина (Роза) удачна. Е. В. Стерлигова в роли Франчины дает очень выразительный образ.

Остальные исполнители положительно неудачны. Совершенно испортил Жана Госсена своей игрой В. И. Лихачев. Из Жана Госсена артист сделал ужас-

ного эгоиста. Без всяких проблесков доброго чувства, без всяких его признаков. Из веселой, жизнерадостной Ирены, дочери лесов и полей, Л. С. Ардатова умудрилась сотворить бледную, анемичную девицу города. Милую, нежную Алису Золотистую М. Н. Морская превратила в вульгарную и неприятную особу, чересчур дурного пошиба. Ж. У. Лесли со своей молодостью совсем не подошла к роли г-жи Гошемма. Ее мужа Я. А. Тихомиров изображал весьма по-любительски. Малыш Жозеф очень мил, но учеба слишком видна.

Декорации В. А. Невструева удачны. Постановка мила. Из исполнителей наибольший успех имел В. И. Лихачев, а потом уже Е. Т. Жихарева!

«Гугеноты» в Опере Зимина

27 сентября

Возобновление «Гугенотов» в старой обстановке было сделано в Опере Зимина для нового тенора труппы И. С. Дыгаса. Сама опера, несмотря на свою безусловную устарелость, все же производит местами прекрасное впечатление. Дж. Мейербер сумел дать красивую картину жизни гугенотов; все же бесконечные повторения ужасно утомляют слушателя. Таким образом, весь интерес спектакля сосредоточился на И. С. Дыгасе (Рауль де Нанжи). К сожалению, приходится признать, что возлагавшиеся на него ожидания певец не вполне оправдал. У него превосходный голос, дивное piano, очень красивое forte. Конечно, это редкие, положительные качества, выдвигающие певца на первый план. К тому же интеллигентность И. С. Дыгаса вне сомнения, и он по праву будет занимать в опере С. И. Зимина выдающееся положение. Но кроме этих неоспоримых достоинств у певца есть и несколько весьма существенных и значительных недостатков. Это, во-первых, ультраоперная игра à la Маттиа Баттистини, в духе итальянской оперы, во-вторых, такое же пение с заметным придыханием и, наконец, произношение. И. С. Дыгас — поляк и по-русски говорит, вероятно, плохо: в пении его польский акцент весьма ощутим. Но, несмотря на этот недостаток, дикция тенора, когда он поет и по-русски, замечательна. Наконец, к партии Рауля И. С. Дыгас по своей какой-то положительности не подошел и молодости и пылкости не дал. Но у певца, находящегося на сце-

не всего десять лет и обладающего громадными достоинствами, все эти недостатки, надеемся, устранятся, и тогда он будет давать образы несомненной художественной ценности. Думаем, что в польской «Гальке» И. С. Дыгас будет более на месте, чем в «Гугенотах».

Еще новый член труппы — А. А. Орловская, выступившая в партии Валентины. И по своим внешним данным и по игре она не была в состоянии дать Валентину. Ее большой, но необработанный голос звучит местами очень красиво. Вообще — это сырой материал, и А. А. Орловской предстоит еще много и много работы. В этой партии хотелось бы видеть С. И. Друзякину.

Е. М. Попова (Маргарита Валуа) в прошлом сезоне выделилась в «Дон Жуане» (Церлина) и «Таис» (Заклинательница). Ее небольшой, но милый голосок красив. Но для нее партия королевы еще слишком велика. Е. М. Попова пела очень мило, но для партии королевы этого еще мало. Принимая во внимание молодость певицы, нужно заметить, что она значительно подвигается вперед.

Графа де Сен-Бри Н. И. Сперанский поет и играет весьма недурно, но влияние Шаляпина слишком заметно. Остатками своего некогда богатого и обширного голоса Н. А. Шевелев владеет в совершенстве, и поет де Невера очень хорошо. Сценически артист по своей внешности не совсем подходит к партии. Великолепный Марсель — К. Д. Запорожец, но низы у него значительно лучше верхов. М. Д. Турчанинова со своим грустным и задумчивым лицом к партии Урбана не подошла, да и голос у нее значительно потускнел.

Постановка недурна, декорации старые, успех И. С. Дыгаса огромный, театр полон, А. А. Орловской и Е. М. Поповой поднесены цветы.

Теперь уже нечто к самому спектаклю не относящееся, а относящееся к зиминскому дирижеру Е. Е. Плотникову. В театре было получено известие, что пал Антверпен — последний оплот маленькой, но героической Бельгии. По требованию публики был исполнен русский гимн. Стали требовать бельгийский, но Е. Е. Плотников начал акт, ему не дали, и вследствие царившего в театре невероятного шума и криков: «Бельгийский гимн!» занавес был опущен и опять был исполнен русский, а за ним французский и английский гимны. *Бельгийский* так и *не* был исполнен. Е. Е. Плотников заклеймил себя этим поступком в наши дни навеки.

«Бедность не порок» в Московском драматическом театре

1 октября

«Бедность не порок» — комедия большой прелести и тонкого очарования, ветхая, но все же молодая история, проникнутая хорошими чувствами, хорошими мыслями. А. Н. Островский здесь милый, добрый старый дедушка, с мудрой улыбкой рассказывающий своим внукам эту милую повесть. Старая хорошая комедия! Но теперь — время другое, время электричества и пара, время ужасной мировой войны, влекущей за собой миллионы убитых, миллионы раненых. Поэтому для милой комедии А. Н. Островского, приятной и симпатичной, нужно дать что-либо другое, конечно, не XX века, но что-либо, способное дать жизнь, плоть, кровь словам. В Московском драматическом театре этой «живой водой» оказалась постановка А. А. Санина.

А. А. Санин дал свежесть, дал настоящих русских девушек, у которых розовеют от мороза щеки, плутовок с шаловливо бегающими глазками, святки с их играми, веселыми, жизнерадостными, дал молодую зарождающуюся любовь, дал крепкий тон — постановка действительно великолепна.

И многие артисты оказались в стиле этой постановки, дали фигуры и верные и живые. Эти артисты — главным образом Б. С. Борисов (Любим Торцов), Е. А. Буткова (Любовь) и М. М. Блюменталь-Тамарина (Арина).

У Б. С. Борисова роль идет очень хорошо. Безусловно хороша и внешность старого пьяницы с красными, замерзшими пальцами, которого вечно беспокоит неотвязный кашель. И все другое хорошо.

Е. А. Буткова всегда привлекала зрителей чистотой и нежностью своего дарования. Москве, на глазах которой протекала ее сценическая деятельность, она очень хорошо известна своим исполнением роли Оль-Оль в «Днях нашей жизни» у Корша и — после ее известной размолвки с нарушившим свое слово Коршем и тяжкой душевной болезни — исполнением Офелии и Лиды в «Белой вороне». И в «Бедности не порок» Е. А. Буткова все та же милая, славная артистка, трогающая зрителя, прекрасно передающая все переживания, умеющая дать и скромную застенчивость и милый, украдкой кинутый

взгляд, и очень хорошо передавшая всю роль Любови Гордеевны, выявив весь трагизм ее положения.

М. М. Блюменталь-Тамарина — седая добрая нянюшка с ласковой улыбкой и светящимся от радости лицом или горько сжатыми губами и покрасневшими от слез глазами. Очень хороши и девушки, о которых уже было сказано, их исполняли Е. А. Зяблова и М. Г. Егорова. А. П. Морозова (Анна Ивановна) играет приятно, да и танцует очень хорошо. У В. В. Алексеевой-Месхиевой Егорушка — живой, подвижной мальчик, живущий на сцене подлинной жизнью. Я. Д. Южный в достаточной степени противен в роли Коршунова.

Остальные хуже.

Е. П. Шебуева недурна, в ее голосе и интонациях много от Островского, но яркости не было. А. М. Волжин — приличный Гордей Торцов. Н. Н. Соснин (Митя), С. Г. Яковлев (Яша Гуслин) и С. В. Стренковский (Гриша) играли если и не ярко, то все же прилично.

Д. А. Колупаев дал недурные декорации.

Успех спектакля и исполнителей огромный.

«Дворянское гнездо» в Московском драматическом театре

2 октября

Московский драматический театр за короткое время — три недели — успевает дать четвертую постановку. К сожалению, приходится признать, что эта постановка слабее первых. Для Островского у Драматического театра оказался превосходный режиссер — А. А. Санин. Для «Дворянского гнезда», кстати, достаточно удачно инсценированного Н. И. Собольщиковым-Самариным, такой тонко чувствующий автора режиссер необходим. Для пьес И. С. Тургенева постановка — половина дела. В «Месяце в деревне» и комедиях Тургенева на сцене Художественного театра прежде всего очаровывал режиссер, постановка, единство исполнения, проникнутого тургеневским духом. А. Л. Зиновьев всего этого дать был не в состоянии. От красоты, нежности и лиризма Тургенева не осталось и следа. Не было «дворянского гнезда», не было са́да. Минутами казалось, что идет А. Н. Островский, минутами, что это и вообще не театр, а кинематограф. И в быстро летящих картинах, в безнадежной

тусклости постановки пропадали интересные частности исполнения. Еще очень плохую услугу оказал Тургеневу художник Д. А. Колупаев. Его декорации «Горя от ума» для Художественного театра были если и не ярко талантливы, то интересны. Но декорации «Дворянского гнезда» — посредственная, однотонная, неинтересная работа. Из этих слабых декораций выделилась первая картина — в ней были удачные солнечные лучи, мила комната Лизы, хороша комната тетушки.

Исполнение очень неровное.

Роль Лизы исполняла Е. А. Полевицкая, с таким успехом выступившая в «Последней жертве». Роль эта, по крайней мере в провинции, считалась коронной ролью артистки. И точно, многие места у артистки действительно превосходны — это вторая половина пьесы. Е. А. Полевицкая трогательно и волнующе передала чувства Лизы, к которой, кстати, очень подошла внешними данными. Полна глубокой скорби заключительная сцена: мертвое лицо с бездонными глазами; грустна сцена расставания с Лаврецким. Но первая половина слабее. И в этом, думаю, не вина артистки: очень там мало материала, да и нравственная сила и высота Лизы высказываются во второй половине, именно той, где Е. А. Полевицкая очень удачна.

Еще очень хороша М. М. Блюменталь-Тамарина, с большим искусством и теплотой давшая законченный и цельный образ Марфы Тимофеевны. Детски мила В. В. Алексеева-Месхиева (Леночка). В маленьких ролях забавны А. М. Волжин (Беленицын) и А. Г. Ровный (казачок).

Остальные значительно хуже.

Мать Лизы — Л. Ю. Тарина очень надуманна и неестественна. Г. А. Кувичинский совершенно не подошел к роли Лаврецкого. Не было в его исполнении ни глубины, ни нежности, ничего — пустое место. И. И. Мозжухин — Паншин красив, но этого мало. Б. С. Борисов — Лемм. Многое очень удачно, но далеко не все. Лучше всего — сцена с Лаврецким. Действительно, Б. С. Борисов — лучший исполнитель после Е. А. Полевицкой и М. М. Блюменталь-Тамариной. Но Лемм его уж очень грузен, да и порой проглядывает в нем Янкель Мух. У Н. А. Лисенко — Варвары Павловны все слишком подчеркнуто и однотонно. Думается, Варвара Павловна много изящнее. Хорошие фигуры у В. Ф. Вендрих-Игренева (Гедеоновский) и Н. Н. Волковой (Огаркова).

Напрасен эпилог, который недостаточно проникновенно был прочитан Н. Н. Сосниным.

Спектакль у публики, достаточно многочисленной, имел успех.

«Когда заговорит сердце» и «Мартобря 86-го числа» в театре Корша

4 октября

Корш любит легкие комедии, любит их и его публика, и иногда они отлично удаются труппе его театра. Так прошли «Подросток», «Ветеран». «Когда заговорит сердце» — тоже легкая, веселая комедия, но театру она удалась не особенно. Не было в исполнении легкости и изящества.

Г-жа Волховская (Елена) и г. Чарин (Робер) играют недурно, но повторяют уже то, что играют с успехом несколько лет: «Подростка», «Маленькую повелительницу». Кроме того, у г. Чарина нет молодости, он несколько тяжел для двадцатитрехлетнего молодого человека.

Очень типичные фигуры у гг. Горича (маркиз) и Балакирева (Фалуаз).

Г. Кригер в роли Парэно, как всегда, шумен, весел и неплох. У г. Борисовского — Бурко живая фигура. Г-жи Красавина (мать) и Азагарова (бабушка) ролей не портят. Мила Надя Козлянинова (Бобби), но ее жалко Зато очень плохи гг. Глубоковский (принц Альбер) и Всеволодский (де Узье). Их очень грубое, непродуманное исполнение шло вразрез даже с не блещущей изяществом игрой коршевских артистов.

В заключение поставили «вековую трагедию» в одном действии Виктора Рышкова «Мартобря 86-го числа». Эта пьеса известна нам по гастролям «Кривого зеркала», где она шла с большим успехом и превосходно исполнялась. У Корша ее играли бледно

Слаб г. Горич (начальник). Сухие фигуры у гг. Кригера и Войнаровского. Не скупятся на шарж гг. Борисовский и Александров.

Спектакль в общем имел значительный успех, и исполнители многократно выходили на вызовы не наполнившей театр публики.

«Бабушка» в театре Незлобина

9 октября

Театр Незлобина вступил на скользкий путь театра Корша. Легкая комедия — дело Корша. Незлобину здесь не место. И первый опыт — «Бабушка» — оказался не особенно удачным. И, во-первых, потому, что «Бабушка» — достаточно веселая, да и достаточно примитивная комедия, и настоящего блеска в ней нет. Некоторые положения — конец второго акта — весьма нескромны. Не было блеска и легкости и в исполнении незлобинской труппы.

Совершенно неудачно прошел первый акт. Все незлобинские представители высшего света были на редкость неизящны, и все редкие блестки остроумия тонули в унылом исполнении этого акта. Все исполнители эпизодических ролей очень неудачны.

Плохо играли в первом акте и Б. И. Рутковская (Елена) и А. В. Рудницкий (Андрэ), но затем дело пошло лучше. Б. И. Рутковской вообще не удаются драматические места роли. Но она изящна, красива, и последние два действия проводит недурно, давая и молодость, и любовь, и внешнюю утонченность француженки. Недостаток — голос. Для роли Андрэ у А. В. Рудницкого нет ни молодости, ни утонченности. Внешность приказчика — это слишком мало для Елены. Но А. В. Рудницкий, видимо, поработал над ролью и дал ряд удачных, сверкающих интонаций; образа, повторяю, не получилось.

Роль бабушки Ю. В. Васильева ведет в мягких, задушевных тонах. Исполнение и благородное и продуманное.

Родителей Андрэ играют А. К. Янушева и С. А. Баженов. А. К. Янушева красива и играет хорошо, но слишком однотонно. У артистки вообще мазок преобладает. Но одного мазка на всю роль мало. Впрочем, винить А. К. Янушеву нельзя — таковы свойства роли; в остальном, повторяю, исполнение выше роли. С. А. Баженов не ярок, но вполне прилично изображает старика профессора. Очень удачен В. И. Лихачев в роли придурковатого жениха.

Из исполнителей эпизодических ролей следует отметить Н. С. Гольбе (Пенбаш) и В. Н. Петрову-Волину (Жантина).

Публики (четвертое представление) мало, но аплодисментов много.

Хороши декорации В. А. Невструева и удачна достаточно легкая постановка К. Н. Незлобина.

«Галька» в Опере Зимина

11 октября

«Галька» — опера поляка Ст. Монюшко — заслуживала бы появления на зиминской сцене и без переживаемых теперь исключительных обстоятельств. Не отличаясь никакими выдающимися достоинствами, она очень мелодична, красива. Сюжет ее несложен и прост, но очень трогателен. Очень красивы все партии оперы: вообще пение здесь преобладает над музыкой. В Опере Зимина нашлись два исполнителя, превосходно передавшие свои партии как с вокальной, так и с драматической стороны. Это С. И. Друзякина (Галька) и И. С. Дыгас (Йонтек).

С. И. Друзякина очень красиво и музыкально поет Гальку: в особенности хорошо спета ария второго действия, несколько хуже первое действие. Вдобавок артистка обладает несомненным сценическим темпераментом, который не изменил ей и на этот раз. Драматическая передача роли тем ценнее, что С. И. Друзякина не вполне подошла к партии своими внешними данными.

И. С. Дыгас много удачнее в «Гальке», чем в «Гугенотах». Его голос звучит необыкновенно мощно и красиво, играет он также очень сильно. Если бы совсем исключить известную подчеркнутость пения и игры, которой у артиста в «Гальке» и вообще немного и которая здесь неизмеримо незаметнее, чем в «Гугенотах» (певец исполняет партию по-польски и ему поэтому это легко простить — как же иначе действовать на публику, не понимающую по-польски),— если бы этот недостаток исключить, исполнение могло бы быть признано идеальным.

Партия Януша в руках Н. А. Шевелева. Исполнение приходится признать безусловно неудачным. Прошли для Н. А. Шевелева те времена, когда его можно было слушать с наслаждением и прощать ему недостатки его игры за его прекрасный голос. Теперь голос певца много потерял и в силе и в красоте. Н. А. Шевелев умеет управлять своим голосом весьма искусно, но, к сожалению, в «Гальке» этого не было. Многое было спе-

то хорошо, но остальное — без малейшего проникновения. Драматическое же исполнение на всем протяжении оперы — очень плохо.

Из остальных исполнителей недурны К. В. Васенкова (София) и А. В. Кузин (Стольник).

Поставлена опера очень мило и просто А. И. Вишневским, очень милы и декорации А. И. Маторина, из которых декорация первого акта много неудачнее других.

Опера и исполнители — С. И. Друзякина и И. С. Дыгас — имели крупный успех.

Перед спектаклем был исполнен гимн.

«Жизнь за царя» в Опере Зимина

12 октября (утро)

«Жизнь за царя» у Зимина не подверглась тому бесцеремонному кромсанию, которое учинили над гениальным произведением Глинки заправилы Большого театра: сцена убийства Сусанина сохранена. Но для утреннего спектакля Зимин выпустил чарующий вальс второй картины, так что грехи уравновешиваются.

Постановка А. В. Ивановского во многом очень удачна. Мизансцены очень живы, красивы, толпа на сцене живет. Декорации Ф. Ф. Федоровского красивы, но чересчур ярки и футуристичны.

Оркестр под управлением З. С. Когана звучит полно и красиво.

Состав исполнителей для утреннего спектакля очень удачен.

М. И. Шувалов, в начале не распевшийся, вторую половину партии Сусанина (сцена в лесу) поет сильно и красиво, играет тоже неплохо. Славный голосок Е. М. Поповой подошел к партии Антониды. Если бы не несколько однотонное пение, было бы совсем хорошо. Вместо заболевшего К. М. Лебедева Сабинина пел П. М. Немов, показавший себя с выгодной стороны. Очень недурна драматическая передача роли, красив голос, но верхи резки и нехороши. Очень подошла по внешности к Ване Е. В. Нечаева, испытанная исполнительница партий контральто у Зимина. Поет она тоже недурно, но партия слишком низка для певицы, что и доставило несколько неприятных минут как артистке, так и публике.

Успех громадный. Под шумные аплодисменты прошла мазурка второго акта, где дамы значительно лучше совсем неудачных мужчин.

«Первые шаги» в Малом театре

13 октября

К несчастию, Виктор Рышков — желанный гость на Малой сцене. Говорю: к несчастию, потому что вчера это обстоятельство доставило много неприятных минут публике. Комедия Виктора Рышкова «Первые шаги» очень плохая пьеса. На этот раз писателю, очень популярному, автору многих пустеньких, пошловатых веселеньких комедий-водевилей, изменило присущее ему чутье сцены, исчезло даже умение писать. Предыдущие пьесы драматурга обладали этим единственным достоинством, да и давали еще роли. Вот почему и имели такой шумный успех «Прохожие» и «Змейка», в которых играли г-жа Садовская, гг. Рыбаков, Правдин, Климов. Виктор Рышков любит обличать, и в каждой пьесе он обличает: в «Прохожих» обличала добродетельная опереточная певица с недобродетельным прошлым, в «Змейке» обличала змеевидная девица с весьма добродетельным прошлым и еще более добродетельным будущим. Эти обличения иногда можно было скрепя сердце простить за пустую веселость комедий. Но теперь и этого не оказалось, и прощать Виктору Рышкову больше нельзя. На этот раз Виктор Рышков делает «обличительницей» талантливейшую молодую артистку, которой суждено уже было погибнуть среди закулисных соблазнов и свернуть таким образом с намеченного добродетельного пути, но которую спасает талантливейший молодой артист, тоже блещущий всеми видами добродетелей. Ура! — добродетель торжествует, порок наказан — всегдашний конец рышковских пьес. Кроме того, Виктор Рышков — сатирик. Он бичует всех — артистов, критиков, антрепренеров, драматургов, меценатов — решительно всех, но не бичует лишь самого себя. Эту жеванную-пережеванную тему драматург растянул на четыре акта, разукрасил эту канитель рестораном, приправил добродетельным отцом — и новое рышковское произведение осчастливило публику Малого театра.

Но винить Виктора Рышкова нельзя. Пусть пишет, если нравится. Нельзя же ему запретить «разводить цве-

ты его благоухающего таланта». Но зачем в Малом театре ставят такие вещи? Впрочем, на этот вопрос ответа получить невозможно, его ожидают седьмой год, но уста вершителей судеб императорского театра гордо замкнуты, и ни одно слово не вылетает из них. К этому уже привыкли: вершители сияют в своем олимпийском величии, а мы страдаем от гг. Рышковых, Тимковских и многих других — им же несть числа.

Исполнение? Но как можно играть эту скучную, нужно сказать правду, на редкость бездарную пьесу Виктора Рышкова, в которой ни одного живого человека — все лица, к которым приклеены листочки с надписями по примеру доброго старого времени: хороший — злой, добрый — дурной и т. д.

Совершенно напрасно заставили г. Падарина играть добродетельного отца — «ветхозаветного старца». В большом таланте артиста нет струн лирических, а здесь они нужны. Но все же исполнение г. Падарина безусловно талантливо и производит впечатление. Г-жа Пашенная — артистка Наташа — дала много отдельных удачных моментов, а последний монолог произнесла положительно превосходно. Но и ее горячее и искреннее исполнение не могло спасти этот образ. Очень тепло играет г. Сашин (Ошурков-отец). Живая типичная фигура добряка-хохла. Хорошо передает г. Васенин «критика-шофера» (в буквальном смысле — новое измышление остроумного автора). На картинные роли г. Худолеев (Буштуев) мастер. Красивую внешность дал г. Максимов (Зарницын): больше автор ничего не дал, а «из ничего и бывает ничего». Верно, типично играет талантливый г. Яковлев (Горностаев). Очень хорош г. Александровский (Одинцов). Весьма недурен г. Айдаров (Решетов).

В эпизодических ролях выделились: г-жи Красовская (Анна Симеоновна) и Берс (Поля) и гг. Мартынов (Жиро), Красовский (Крапчик) и Дорошенко (Хасан).

Но и это вполне недурное, но, конечно, лишенное яркости исполнение не могло спасти пьесы.

Обставлена пьеса очень плохо: старые, затрепанные декорации. Постановка С. В. Айдарова не из блестящих.

Пьеса успех имела очень скромный, и лишь после последнего акта автор вышел на несколько уныло прозвучавших вызовов. Г-же Пашенной поднесли цветы. Успех артисты имели средний.

«Начало карьеры» в театре Корша

16 октября

Конец Виктора Рышкова настал: две его последние пьесы с очевидностью это показали. Серьезного драматург дать не в состоянии, а веселое... Лучше совсем не надо того веселого, что дал Виктор Рышков в «Начале карьеры». Пьесе этой место у Сабурова, ибо в ней преподнесена публике сальность в достаточной степени, и преподнесена весьма откровенно. Такую пьесу критиковать серьезно нельзя: поистине она ниже критики. Хочется лишь отметить, что в наше время ставить подобную пьесу особенно гадко, некрасиво, пошло.

Исполнение, как всегда у Корша, не из блестящих: коршевские артисты весьма добросовестно играли свои роли. Лучше других гг. Горич (Поярков) и Кригер (Ревякин). Г-жа Красавина (Пояркова) играет недурно. Г-жа Валова (Зинаида) весьма добросовестна, но яркости ни следа. Г. Чарин делал все для него возможное для изображения Путанцева. Очень плох г. Всеволодский (барон Дункель). В начале пьесы г. Бестужев изображал дурачка терпимо, но конец пьесы был груб и антихудожествен. Г. Борисовский (швейцар) на шарж не скупился. Г-жа Гофман (Помидорчик) скверна.

Постановка А. Г. Аярова незаметна.

Публики порядочно. Успех средний.

Литературно-музыкальный вечер, посвященный Бельгии, в Большом зале Консерватории

20 октября

Теперь Бельгия вызывает наибольшее наше сочувствие, наибольшую нашу любовь. Интерес к этой стране чрезвычаен. Поэтому больших похвал заслуживает интересная мысль устроить литературно-музыкальный вечер, посвященный Бельгии, который и состоялся 20 октября в Большом зале Консерватории. Содержание вечера, имена участников, наконец, цель концерта — сбор поступает в пользу семей запасных,— конечно, собрали почти полный зал. И раскаиваться не пришлось: вечер был в достаточной мере интересен.

Из исполнителей безусловно лучше всех была наша знаменитая артистка, всегда так чутко откликающаяся на все просьбы о помощи, М. Н. Ермолова. Кроме сильно прочитанного стихотворения Щепкиной-Куперник «Бельгийские кружевницы» артистка на бис исполнила «Матушку-Русь» и «Внимая ужасам войны». Особенно хорошо, глубоко и искренне было прочитано последнее стихотворение. М. Н. Ермолова имела, конечно, шумный успех.

Превосходно читал В. И. Качалов «Альпухару» Мицкевича и «Осень» Верхарна. Талантливая В. А. Шухмина должна была читать первой, поэтому среди шума рассаживающейся публики стихотворение Метерлинка «Она подкралась ко дворцу» совершенно не было слышно. Стихотворение Щепкиной-Куперник было исполнено однотонно. С. В. Халютина и А. Г. Коонен превосходно прочли первую сцену «Синей птицы» Метерлинка. И. Н. Берсенев читает молодо, горячо, но уж очень кричит. М. Н. Германовой совсем не было слышно. Замечательно играл на органе Б. Л. Сабанеев Preludium circulare и Toccata F-dur Видора. У Г. И. Бирса голос недурной, но несколько скрипучий. О. Л. Книппер читала довольно интересно. Полине Доберт следует поработать над верхами. В. О. Массалитинова читает сильно, но кричит. В. В. Барановской и Н. О. Массалитинова не было.

Все исполнители имели шумный, бесспорный успех.

Были исполнены гимны русский, бельгийский (Г. И. Бирс) и французский (Полина Доберт). Устроили овацию бельгийскому консулу, присутствовавшему на вечере.

«Обрыв» в театре Корша

21 октября

Еще одна инсценировка. Именно инсценировка — в этом ошибка В. К. Татищева. Он не захотел дать отрывков из романа подобно тому, как дал Художественный театр в «Карамазовых» и «Ставрогине», незлобинский в «Идиоте». В. К. Татищев стремился совершить невозможное — дать весь роман на сцене. Поэтому он и прибег к переносу одних сцен романа в другую его часть и этим обесценил свою работу: И. А. Гончаров в сотрудничестве не нуждается. И одно это уже подготовляло спектакль к неуспеху. Но этого мало. Не нашлось в коршевском

театре исполнителей ни для бабушки, ни для Райского, ни для Марка Волохова. Все они весьма добросовестно отправляли свои обязанности, но этого ведь мало. Отсутствие подходящих исполнительских сил усугублялось невозможностью перенести на сцену всю глубину этих образов.

Райский обратился в ловеласа, надоедливого, привязчивого, лишенного малейшего признака таланта. А г. Чарин усердно поддерживал это мнение, создавшееся среди публики, и к концу пьесы одно появление г. Чарина, нашедшего для этой роли лишь интересный, но неверный грим, вызывало зевоту.

Отсутствие силы у г-жи Красавиной всегда было заметно. А ей дали играть бабушку. И обратилась бабушка в хлопотунью старушку: и такие места г-же Красавиной удавались. Но конец пьесы, последняя картина, был исполнен определенно мелодраматично и фальшиво.

Ни в коем случае не Марк Волохов г. Балакирев. Вместо смелого и дерзкого Марка Волохова, привлекательного или нет — это другой вопрос, исполнитель дал грязного, спившегося субъекта, нахала весьма неумного.

Вера в руках г-жи Горичевой. Все предыдущие выступления этой артистки на коршевской сцене были определенно неудачны. Веяло всегда от исполнения этой артистки самым глухим провинциализмом. И игра с Адельгеймами наложила на нее трудно изгладимый отпечаток неискренности. Казалось, что нет никакого дарования. В Вере оно впервые почувствовалось. Г-жа Горичева Веру играет не блестяще. Но некоторые места у нее очень хороши, и глубоко трогает призыв: «Прощай, Марк» в сцене на обрыве. Остальное же тонет опять в провинциализме. Иногда, очень часто, на сцене была не Вера, а какая-то злая барышня с поджатыми губами.

Очень мило играет Марфиньку г-жа Волховская. Викентьев, конечно, г. Бестужев. Остальные роли дают исполнителям мало материала, но им сумели воспользоваться гг. Горич (Тычков) и Таланов (Иван Петрович). Подошла к роли Марины г-жа Гофман. Г-жа Струкова играла больной.

Постановка автора инсценировки В. К. Татищева неплоха, а для коршевского театра, давшего недурные декорации К. К. Костина, прямо-таки удачна.

Успех средний.

«Король, закон и свобода» в Московском драматическом театре

23 октября

В Московском драматическом театре поставили новую пьесу Л. Н. Андреева «Король, закон и свобода», посвященную Бельгии, ее страданиям, ее несчастной судьбе. Новое андреевское произведение — не пьеса в тесном смысле этого слова — это картины Бельгии, гибнущей под несокрушимым натиском железной германской армии. Потому что Л. Н. Андреев опять затронул самые чуткие места нашей души, пьесу критиковать, разбирать очень трудно, почти невозможно. Все это, повторяю, слишком близко нам. На сцене Бельгия; Эмиль Грелье, под которым нетрудно увидеть Мориса Метерлинка, граф Клермон — иначе король Альберт... Л. Н. Андреев сумел найти нужные чувства, но нужных слов не нашел. Поэтому пьеса остро волнует, от первой до последней картины, но мыслить не заставляет.

В Драматическом театре она воплощена в очень хорошей постановке и во многом очень удачной игре.

Эмиля Грелье играет Н. М. Радин, и играет весьма недурно, но тонкости душевной в его исполнении видно не было, было лишь внешнее изящество. Очень удались Л. Н. Андрееву два образа — жены писателя и его младшего сына. И их превосходно играют, оттеняя все душевные переживания, тепло и искренне Е. А. Полевицкая и Н. Н. Соснин. Старший сын у М. П. Смелкова вышел бледным. Граф Клермон — И. И. Мозжухин. До портретности верный грим — больше и от автора и от исполнителя дано не было. Трогателен И. Э. Дуван (Лагард). Много трагической нежности в очень талантливом исполнении Е. А. Бутковой (безумная девушка). Б. С. Борисов (Франсуа) удачен. Очень жуток А. Г. Ровный (бельгийский крестьянин). Из германцев удачны офицеры — Д. А. Дмитриев, Я. Д. Южный, В. М. Васильев. А. Н. Соколовскому недостает железной силы командующего германской армией в Бельгии.

Очень хороши декорации А. А. Арапова и превосходна постановка А. А. Санина и И. Ф. Шмидта.

Гимны, аплодисменты, овации бельгийскому консулу, до приставных стульев наполненный зал, истерика, где-то одинокое шипение — внешний вид спектакля.

«Выстрел» в театре Незлобина

25 октября

«Выстрел» очень приятно хвалить, приятно вдвойне — 1) потому, что это действительно хорошая пьеса и 2) потому, что по ней виден рост таланта гр. Алексея Н. Толстого.

В этой пьесе есть настоящий лиризм, настоящая чеховская нежность, от которой хочется плакать тихими, радостными слезами. Нет смешного в главной нити рассказа об артистке, приехавшей к обедневшему мужу,— здесь есть скорбь, но не тяжелая, а очищающая. Пьесу не поняли, за внешним сочным комизмом главных чувств не почувствовали ни публика, ни иногда даже режиссер. А она хороша, эта повесть об артистке. И какой живой образ сама артистка, стремящаяся к лучшей жизни, с душою хорошей, лишь внешне загрязненной. И муж ее — упавший человек, мечтатель. В этом, повторяю, столько лиризма и нежности! И как мало в этой пьесе того грубого и отталкивающего, чего так много было в первой пьесе писателя «Насильники». Там доминировала эта грубость, здесь ее почти не видно, там лиризм лишь намечался, здесь он пошел по широкой дороге. И теперь действительно можно сказать, что гр. А. Н. Толстой — настоящий драматург, певец души человеческой. Мы ждали такого поэта. Он пришел, и мы надеемся, он пойдет по чистому и светлому пути, который намечается в «Выстреле».

Конечно, пьеса не свободна от недостатков: совершенно лишней является последняя картина — и без нее все ясно, она приносит привкус слащавости и лжи. И слишком много в ней комического. Хотя, кажется, гр. Алексей Н. Толстой нашел новый вид пьес — лирическую комедию.

Режиссер Н. Н. Званцев почувствовал пьесу, но слишком большой простор дал он в ней комизму в ущерб лирике. Так, совершенно недопустимо превосходное само по себе молчаливое исполнение роли гармониста Ф. А. Александровским. Это отвлекает: публика смеется, а центром внимания должен быть не гармонист, а артистка. И таких примеров много. Но все же Н. Н. Званцев чувствует и лиризм старого дома, красоту наступающего утра и тревогу темной ночи. Он дает это на сцене, и в этом его заслуга, умаленная, к несчастию, вышеуказанными недостатками.

Исполняется пьеса недурно, ролей никто не портит, но все же хотелось бы большего проникновения в пьесу. А пропитались ею только два исполнителя: А. В. Рудницкий (Хомутов) и А. К. Янушева (артистка Огнева). Оба эти исполнителя играют не безукоризненно, но в их исполнении видно, что пьесу они чувствуют, что они ее поняли. А. К. Янушева — артистка отнюдь не лирическая, но она сумела все же передать грусть артистки, ее тоску. А. В. Рудницкий играет хуже, но и у него, повторяю, видно понимание пьесы. Эти два артиста доставили наибольшее удовольствие.

В. И. Неронов (Яблоков) и П. И. Старковский (почтмейстер) великолепны, ярки, красочны, но это, скорее, от «Насильников», чем от «Выстрела». Наташа вся у графа Алексея Н. Толстого от Достоевского. Е. И. Княжевич ее не почувствовала: она играла по-театральному, посвоему неплохо. Но здесь нужно дать другое. От талантливого А. П. Нелидова (Бабин) ждалось большего. Очень типична в роли Анюты З. Н. Вознесенская. Чрезвычайно комична Е. А. Сперанская (Дарья).

Декорации В. А. Невструева оригинальностью не отличаются, но смысл «Выстрела», если и не весь, передают.

В общем очень хороший спектакль.

«Красная звезда» в Малом театре

27 октября

Еще один новый драматург вступил на литературное поприще с весьма необычайной по содержанию пьесой — «Красная звезда». И. Я. Павловский захотел написать нечто глубокомысленное, пьесу с идеей. Эта попытка не удалась. И причин этой неудачи много. Во-первых, невозможно на сцену переносить отвлеченные разговоры с весьма фантастическим содержанием, иногда прямо сумбурным; во-вторых, нельзя людей выдумывать, а в-третьих, и это самое главное, нужен гениальный автор, чтобы заставить поверить в идею, проповедуемую им, в идею о Марсе, о людях — гениях, живущих на нем. Гения у И. Я. Павловского нет, в его астрономическое безумие никто не поверил, и было странно смотреть на тех людей, которые двигались по сцене и произносили странно звучавшие слова. И. Я. Павловского погубило стремление дать идею. Он мог бы напи-

сать эффектную пьесу: это видно из первых двух актов «Красной звезды». Их можно было смотреть, а второй акт прямо захватывал, но здесь главная заслуга принадлежала исполнителям. Но третий и четвертый акты прямо-таки нелепы. Действия лиц были ни с чем не сообразны. В общем эта инсценировка pèle-mêle Уэллса, Фламмариона и Жюля Верна определенно не удалась.

Зато много удалось исполнителям. Умирающую баронессу Лидию, женщину пустую, но к концу уверовавшую в «красную звезду», играла г-жа Лешковская. Артистка играла превосходно, а во втором акте дала такую проникновенную силу, что зал был потрясен. Астронома Пеляра изображал г. Южин. Благодаря ему можно было с удовольствием смотреть вторую картину второго акта. Г. Южин всегда играет очень умно, тонко и верно. Таково было его исполнение и в «Красной звезде».

Г-жа Левшина (Ольга) проявила много темперамента, играла очень горячо и, если и по-театральному, то только благодаря самой чрезвычайно шаблонной роли. Г. Садовский совсем не подошел к роли Сластовникова. Ивана Толкачева очень оригинально играл г. Остужев. Г-жа Косарева не дает в роли Клер ничего нового, но она очень мила, и у нее красивый голос. Г-жа Турчанинова и г. Лепковский недурны. Исполнение г. Хлебникова, как и исполнение г-жи Левшиной, чрезмерно театрально, но в этом опять-таки виноват автор, давший актеру материал только для мелодрамы.

Декорации удачны, а обсерватория — прямо-таки настоящая обсерватория. Неплоха и постановка Е. А. Лепковского.

Пьеса успеха не имела.

«Пигмалион» в Московском драматическом театре

1 ноября

Бернард Шоу очень остроумный писатель, и его «Пигмалион» тоже очень остроумная пьеса. «Пигмалиона» многие будут ругать, будут искать скрытого смысла, объяснения мнимых противоречий. Но ни того, ни другого, ни третьего делать не следует, потому что тогда-то именно не почувствуешь всей прелести этой вещи. Ее нужно смотреть, не задумываясь.

«Среднему классу» в этой пьесе попадает, и очень. Бернард Шоу его хлещет, но хлещет так, что «средний класс» смеется. Но дело-то в «Пигмалионе» не в «среднем классе», а в остроумии автора, в блеске его языка, в неожиданности его афоризмов. Можно многое сказать о пьесе, об удивительно удачном образе профессора и о многом другом, но не стоит. Всякому лучше самому пойти и посмотреть эту вещь, тем более что в Драматическом театре она поставлена и сыграна очень удачно.

Лучше всех играет Н. М. Радин (профессор). Его игра, полная очаровательных подробностей, очень цельна, умна и ярка. С профессором Н. М. Радина трудно расстаться: хочется все время наслаждаться блестящей игрой прекрасного артиста.

Цветочница — Н. Г. Салин. Она играет неплохо, но ни грубости первых актов, ни нежности и любви последних в ней не видно. У артистки голос нехороший, резковатый. И это вредит впечатлению. Но в общем Н. Г. Салин, повторяю, если и не хороша, то и не плоха.

А. Н. Соколовский мягко играет полковника. Очень смешит публику своей яркой игрой Б. С. Борисов (Альфред Дулитл). Краски смелые и верные. М. М. Блюменталь-Тамариной в роли экономки делать нечего. Хорошую фигуру дает И. И. Мозжухин (Фреди). Вполне приличны остальные, а З. И. Минаева (Клара) очень мило подает свои реплики. У Е. П. Чайки (горничная) голос микроскопический, и ее не слышно.

Постановка И. Ф. Шмидта очень удачна. Толпа первой картины жизненна и правдива, темп игры быстрый и верный. Декорации по эскизам Дени Микаэлль работы Д. А. Колупаева очень хороши. Превосходен первый акт: паперть собора, «настоящий» дождь и «настоящий» двигающийся автомобиль.

Публики, к сожалению, мало, но аплодисментов много.

«Димитрий Донской» в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской

2 ноября

Первую постановку Театра имени В. Ф. Комиссаржевской следует признать неудачной. Неудача эта прежде всего обусловливалась самой вещью. «Димитрию

Донскому» Б. А. Озерова уже перевалило за сто лет. Только гениальные вещи могут выдержать такой долгий срок, а трагедия В. А. Озерова к ним не принадлежит. Ложно-классический ее характер ясно подсказывал ее фальшь. К этому присоединилась попытка сыграть на теперешних чувствах. И это еще более понизило спектакль: класть теперь вместо хлеба в руку камень — этого никто не одобрит, а Федор Комиссаржевский это сделал. Исполнители, конечно, были не в состоянии оживить спектакль: это могли совершить лишь актеры гениальные, а в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской труппа большей частью состоит из весьма неопытных, начинающих артистов, иногда даже учеников. Согреть чувством монологи действующих лиц они не могли. Читая стихи В. А. Озерова, они по большей части кричали. Так прочитала, например, пролог Г. И. Серова, так играли и все остальные исполнители. Но когда сквозь ложную мишуру ходуль классицизма проглядывало чувство, когда крик стихал, тогда и Ф. Ф. Орбелиани (Димитрий) и О. Н. Демидова, кстати, совершенно не подходящая к Ксении по своей внешности, давали хорошие моменты.

Из общего тона исполнения П. Ф. Шаров (Тверской) и И. А. Залесский (Брянский) мало выделялись. Но порадовали В. А. Носенков (Белозерский) и А. А. Чабров (посол Мамаев), бывшие артисты Московского Свободного театра. Их исполнение, далеко не совершенное, отличалось отсутствием крика и безусловной верностью — а большего дать в этой трагедии трудно.

Постановка Федора Комиссаржевского не была так интересна, как обычно. Декорации и костюмы А. А. Арапова хороши. Внешнее убранство театра некрасиво и похоже на «фешенебельный» кинематограф.

Публики немного.

В заключение: открытие театра типа студии можно только приветствовать. Надеемся, что следующие спектакли реабилитируют молодой театр: данные у него для этого есть.

«Горе от ума» в Художественном театре

6 ноября

«Горе от ума» возобновили в Художественном театре. Конечно, это очень хорошо, потому что «Горе от ума» одна из тех немногих пьес, которые можно смотреть по

несколько раз и с одинаковым интересом. Вдобавок к «Горю от ума» в Художественном театре подошли совершенно верно, поняли, что Чацкий — почти мальчик, юный и горячий. В таком духе была поставлена пьеса раньше, так идет и теперь. Но есть и существенные различия. Это касается исполнения ролей Чацкого В. И. Качаловым и, главным образом, Фамусова К. С. Станиславским.

В. И. Качалов раньше был хорошим Чацким, но теперь он отличный Чацкий: молодой, некрасивый, горячо произносящий пылкие монологи, несчастный в своей любви к Софье. И те очки, которые надел исполнитель и против которых так горячо ратовали многие из критиков, являются лишь мелким, но верным, дополняющим образ штрихом.

Фамусова К. С. Станиславский прежде играл неярко, по-профессорски. Теперь это уже удивительное исполнение: новое, интересное, смелое. Первый акт как-то скомкан, но и в нем много мастерских подробностей. Некоторые места ускользают и в последующих актах. Но в общем К. С. Станиславский — великолепный и новый Фамусов.

Очень хорошо играет Лизу Л. М. Коренева. Совершенно верный образ горничной, еще не отставшей от своего деревенского быта, но уже много взявшей от города и Кузнецкого моста. Чрезвычайно ярок Л. М. Леонидов (Скалозуб). Гадливый образ Загорецкого, немного даже жутковатый, дает И. М. Москвин. О. Л. Книппер и Е. П. Муратова графиню-бабушку и графиню-внучку изображают виртуозно. На должной высоте А. Л. Вишневский (князь) и Е. М. Раевская (княгиня).

Но есть и исполнители не совсем удачные. Так, М. П. Лилиной рано играть Хлестову. Это не ее роль, и хотя артистка трактует ее очень интересно, она впечатления не производит. Софью М. Н. Германова играет очень тяжело. Исполнение профессорское. Чрезвычайно бледный Молчалин Н. А. Подгорного. У М. А. Ждановой (Наталья Дмитриевна) нет яркости; Платона Михайловича В. Ф. Грибунин играет отлично. К удивлению, В. В. Лужский неудачно передал монолог Репетилова.

К сожалению, никто из артистов, кроме В. И. Качалова, стихов читать не умеет.

Постановка третьего акта замечательная: гости живут, дана картина настоящего московского бала. Деко-

рации первого и второго актов шаблонны, хотя постановка и возобновлена под наблюдением М. В. Добужинского, но оба последних акта очень интересны.

В общем спектакль очень интересный.

«Фауст» в Опере Зимина

7 ноября

Возобновление «Фауста» вызвало в Опере Зимина некоторые опасения. Боялись петь оперу, сюжет которой заимствован из произведения Гете. Но потом, увидя, что как раз в этом сезоне «Фауст» поставили в петроградской Музыкальной драме, бояться перестали и поставили оперу для одного из спектаклей с участием известного провинциального баса П. И. Цесевича. Впрочем, все же исключили победный марш немецких войск.

Сама постановка «Фауста» в Опере Зимина не отличается особыми, чрезвычайными достоинствами. Она очень серенькая, в сереньких декорациях и с «вампучистой» постановкой.

Весь интерес спектакля сосредоточивался на П. И. Цесевиче (Мефистофель). Он поет и играет очень интересно. У певца огромный красивый бас, но с целью показать его публике он поет все время полным голосом. Фразировка обдуманная. В игре, в общем хорошей, попадаются неудачные места: сцена с мечами. Хохот звучит надуманно. Очень хорошо спеты «На земле весь род людской» и Серенада «Заклинание цветов», которое артист бисировал, слабее. В общем, безусловно удачный Мефистофель.

Из остальных исполнителей понравился А. И. Хохлов, хорошо поющий Валентина красивым ровным звуком, и Е. Ю. Евгеньева (Марта). Е. В. Нечаева (Зибель) очень подошла к партии по внешности, но не своим высоким голосом. К. Е. Роговская недурная Маргарита. И играть молодая певица стремится выразительно и поет мило. Голос у нее небольшой. Верхи чересчур резки. Непонятное, жалкое впечатление произвел К. М. Лебедев (Фауст). Не говоря уже об обычной отвратительной, беспомощной игре, и пел-то артист плохо. Голос его плохо слушался, и певец несколько раз весьма основательно сорвался.

П. И. Цесевич имел большой успех, который с ним делила К. Е. Роговская.

Были исполнены гимны.

Вечер в пользу убежища для престарелых артистов в Большом театре

8 ноября

Вечер 8 ноября доставил публике много удовольствия. Имена О. О. Садовской, А. В. Неждановой, г-жи Гельцер привлекли в театр много публики. Вечер открылся исполнением гимнов, из которых наибольший успех имел бельгийский.

Симфоническое отделение было представлено Н. А. Римским-Корсаковым («Светлый праздник»), А. К. Лядовым («Баба-яга» и «Волшебное озеро») и П. И. Чайковским («Франческа да Римини»). С. А. Кусевицкий, дирижировавший своим оркестром, имел большой успех.

Третье действие комедии Островского «Свои люди — сочтемся!» было озарено участием О. О. Садовской, давшей великолепный образ свахи. Хорошо играл Н. К. Яковлев (Подхалюзин). Превосходен О. А. Правдин (Рисположенский). Не был ярок, но все же типичен Н. М. Падарин (Большов). Остальные не выходят из пределов приличного.

В музыкально-вокальном отделении недурно пел хор под управлением У. И. Авранека и сухо играл К. Н. Игумнов. С. И. Мигай романсы поет недурно: голос у него красивый, но исполнение испорчено стремлением к излишней выразительности. Конечно, удивительно пела А. В. Нежданова. Ее исключительный голос звучал превосходно. Артистка много бисировала.

«Танцы народов» прошли с громадным успехом. Здесь, конечно, на первом месте г-жа Гельцер, дающая в «Бельгии» и «России» образы значительной внутренней силы. Очень милы г-жа Кригер и г. Сидоров в славянском. Г-жа Балашова и г. Мордкин очень милая пара в матросском. Грациозна и изящна г-жа Коралли в японском. Пылко танцуют мазурку г-жа Федорова 2-я и г. Мордкин. Вполне удовлетворительна г-жа Мосолова 1-я. «Береза» в исполнении учеников Театрального училища очаровательна.

Декорация достаточно нелепа.

Успех всех исполнителей громадный.

«Лакме» в Большом театре

9 ноября (утро)

«Лакме» очень мелодичная опера. Ее музыка неглубока и несерьезна, но очень мила и звучит красиво. Поэтому-то «Лакме» всегда пользовалась успехом у публики.

В Большом «Лакме» с внешней стороны идет неярко, в старых, истрепанных декорациях. Но исполнение весьма недурно.

Г-жа Катульская очень хорошая Лакме. Играет она очень просто, но выразительно. Голос весьма красивый, колоратура блестящая. Ария с колокольчиками исполнена превосходно. Мало удачный Джеральд г. Линецкий. С внешней стороны он не очень плох, но в голосе много напряженности. Красиво звучит голос г. Мигая (Фредерик). Хорошо поет г. Пирогов Нилаканту — бас у него хороший, и играет артист недурно. Г-жа Данильченко (Елена) поет неплохо, но верхи резки.

Удивительно ярко, экзотично, давая настоящую поэзию страсти, танцуют персидский танец г-жа Гельцер и г. Свобода.

Оркестр под управлением г. Федорова местами заглушал певцов.

В общем хороший спектакль.

Спектакль московского театра-cabaret «Летучия мышь» Н. Ф. Балиева на сцене Большого зала Консерватории

14 ноября

Московский театр-cabaret «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева пользуется большой любовью у «всей Москвы». Но другая Москва, Москва средних классов населения, его совсем не знает. Поэтому несколько раз в сезон Н. Ф. Балиев дает общедоступные (относительно — цены все же дорогие) спектакли своей труппы в консерватории. Прошлогодний рождественский спектакль был «вечером разочарований». Но вчерашний спектакль реабилитировал «Летучую мышь» в глазах публики. Не было в нем того налета сальноватости и пошлости, который определенно чувствовался в прошлом году.

Центр — конферансье — сам Н. Ф. Балиев особым остроумием не отличается, стихи читает определенно плохо, но все же публику смешит, и основательно.

Из комических номеров лучше всего «Патриотическое трио» и «Жестокие романсы» в исполнении Б. Борисова и артистов труппы Н. Ф. Балиева. Б. Борисов уморительно изображает Франца-Иосифа, дает отличный грим и смешит до упада.

Очень хороша «Елка», «пьеса вдумчивых переживаний и вдумчивой постановки». Очень остроумна постановка «Мотива, который становится популярным», и прекрасно исполняется «Песнь о комаре».

Из лирических номеров хороши грустная лирика Густава Надо, «Молитва эльзасских женщин» и «Песенка бельгийских кружевниц».

Но есть и две неудачных постановки: «Songs of Norseland» и «Сон Вильгельма». Вильгельм вообще фигурирует чересчур часто в программе: в четырех номерах, и несколько надоедает.

Мазурка довольно бледно была исполнена какими-то императорскими артистами.

Большой успех имели В. П. Свободин со своими банальными рассказами и польские артисты г-жа Бельская и г. Рапацкий, в особенности последний, очень остроумно передавший несколько номеров.

В общем — успех.

«Семейная картина» и «Сицилиец, или Любовь-живописец» с интермедией «Ревнивый турка» в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской

17 ноября

Федор Комиссаржевский наиболее известен своими оригинальными, очень интересными постановками Мольера и Островского. Поэтому и последняя постановка в его театре, где был сразу поставлен и Островский и Мольер, привлекала, была очень заманчивой. Но спектакль, получившийся удачнее «Димитрия Донского», в то же время оставался глубоко неудовлетворительным в исполнительской части.

Лучше идет «Семейная картина» А. Н. Островского. Постановка очень хороша. Прекрасно выявлена вся ску-

ка купеческой жизни. Есть два превосходных исполнителя: И. А. Залесский, отлично, верно, глубоко, без тени шаржа исполняющий роль купца Пузатова, этакий самодур с жирным хохотом, глуповатый, но плут, и Б. А. Носенков, дающий елейную подлость купца Ширялова. Хороша А. И. Антонова (Дарья). Остальные — Л. М. Анохина (Матрена), Г. И. Серова (Марья) и Е. А. Легатова (Степанида) — вполне приличны.

Неудача постановки Мольера обусловливалась необыкновенно маленькой величиной сцены. Все эти кувыркания совершаются под самым носом зрителя, развернуться артисту негде. С другой стороны, исполнять Мольера так, как это задумал Федор Комиссаржевский, в данном случае в сотрудничестве с В. А. Носенковым, нужно очень легко. А этого и не было. Интермедия «Ревнивый турка» гораздо удачнее. А. А. Подгаецкий очень красиво ее поставил, В. Л. Метцль дал прекрасную музыку, А. А. Чабров сочно исполнил роль Турки.

В общем — любопытно, но скучновато.

«Измена» (третье действие), «Неприятель» и «Соломенная шляпка» в Малом театре

21 ноября (утро)
в пользу Всероссийского земского союза

Сегодняшний утренний спектакль снова показал нам во весь рост двух наших гениальных артисток: М. Н. Ермолову и О. О. Садовскую. Третья звезда Малого театра — Е. К. Лешковская — играла слишком незначительную роль. Ермолова играла царицу Зейнаб в третьем акте драматической легенды кн. А. И. Сумбатова «Измена». Вещь эта написана давно, третий акт ее довольно скучен и написан неярко. Но М. Н. Ермолова дает образ великой трагической силы и красоты. В ее голосе звучит настоящая мощь большой женщины, великой царицы. В ее фигуре царское величие, в ее движениях неизъяснимое очарование, грация и в то же время простота. Все это создало перед глазами потрясенного зрителя настоящую царицу Зейнаб, и, пока можно было видеть эту фигуру и эти движения, слышать этот единственный глубокий и мягкий голос, не хотелось отрываться от сцены, ибо было великое наслаждение.

Но играли этот акт из «Измены» остальные как-то серо. Сам автор пьесы А. И. Южин в роли Отар-бека был совсем не ярок; А. А. Яблочкина добросовестно изображала змею Рукайю, делала все, что было в ее силах для изображения молодой и пылкой женщины; Н. М. Падарину в совсем маленькой роли Глахи делать было нечего; А. А. Остужев (Эрекле) и П. М. Садовский (Дато) дали несколько вспышек темперамента, а И. А. Рыжов все же сумел остановить на себе внимание в роли Сабба.

Декорация старая и истрепанная.

М. Н. Ермолова имела грандиозный успех и много раз выходила на вызовы единодушно аплодировавшей публики.

О. О. Садовская играла «Неприятеля» — пьесу, поставленную в прошлом году и имевшую большой успех. И действительно, этот эпизод Отечественной войны, принадлежащий перу Серг. Мамонтова, лучше других подобных же эпизодов. Он и написан довольно тепло; есть яркость и в фигурах матери и дочери и польского улана. О. О. Садовская дает в этой пьесе образ истинной, настоящей русской крестьянки, немного хитрой, немного ворчливой, но в глубине души доброй. Очень хороша и внешность О. О. Садовской, костюм, грим и т. д.

В. Н. Пашенная оказалась достойной партнершей О. О. Садовской в роли Настасьи. У нее нашлись для этой роли и искренние интонации и нужные чувства; очень подошел к роли глубокий голос артистки.

В роли улана прошлогоднего исполнителя этой роли заменил В. А. Полонский. И замена эта оказалась к лучшему. Большой виной прежнего исполнителя было выделение на первый план болезненности улана. У В. А. Полонского этого нет. Его исполнение просто и корректно. Отлично удается польский акцент.

И эта пьеса имела шумный успех и вызвала громкие аплодисменты.

Под неумолчный смех проходит старинная комедия-водевиль «Соломенная шляпка». Это очень смешная и бессодержательная пьеса. И если бы она была поставлена как очередная новинка Малого театра, то она вызвала бы, думаю, громкие протесты критиков. Но теперь, когда она поставлена артистами Малого театра только с благородной целью, эти возражения сами собой отпадают. Вдобавок и исполнена была комедия блестяще.

С честью выходил из всех своих трудных положений Н. К. Яковлев. Он играет очень легко и живо. Два старика — Нонанкур и Везине — были превосходно сыграны О. А. Правдиным и В. А. Сашиным. М. М. Климов удивительно смешон в роли Тардиво. В. В. Александровский (Бопертюи) очень комичен. Прекрасный рисунок у Е. К. Лешковской (баронесса Шампиньи). Очень веселы Е. М. Садовская (Жоржетта) и А. В. Васенин (Феликс). Хороши Е. Д. Берс, А. А. Яблочкина, М. Я. Муратов. В общем очень смешно.

В антрактах В. Н. Пашенная, В. А. Полонский, г-жа Косарева и другие продавали с успехом фрукты, безделушки.

Зал полон.

«Фра-Дьяволо» в Большом театре

21 ноября

Веселая опера «Фра-Дьяволо». В ней много жизни, света, смеха, солнца, красоты. В ней все так просто, ясно, нет никаких философствований, лишь легкая музыка, подзадоривающая, подмигивающая; песенки простые, милые, грациозные. И слушаешь оберовскую оперу с удовольствием, и когда выходишь из театра, тоже приятно и легко на душе.

В Большом опера разошлась довольно удачно, и в исполнении много легкости.

Но не совсем удачен, к удивлению, оказался г. Собинов (Фра-Дьяволо). Игра артиста слишком развязна, а в пении заметны уже недочеты, да и вообще эта партия не подходит ни к сценическим, ни к голосовым данным знаменитого певца. Но он делает все, что может, и кое-что поет блестяще.

Очень хорошо поет Церлину г-жа Нежданова. Ее исключительный голос звучит легко и свободно. Она шутя справляется со всеми трудностями партии. Сценически она тоже неплоха.

Г-жа Подольская и г. Лосский (англичане) очень комичны и хорошо поют. Лоренцо — г. Филиппов дал много красивых моментов в пении. Удивительно удачная пара бандитов — гг. Осипов и Успенский. Смешон г. Фаворский (жених Церлины).

Танцы (постановка г. Манохина) банальны.

Оркестр под управлением г. Авранека звучит чудесно.

Много публики и успеха.

«Фельдмаршал Пруссии» в театре Незлобина

23 ноября (утро)

«Фельдмаршал Пруссии» — пьеса на тему дня и самая худшая из таких и без того обыкновенно плохих пьес. С. Д. Разумовский потерял всякий стыд и написал не «хронику-памфлет», к чему он стремился, а какую-то сплошную околесицу, лишенную всякого смысла, бессодержательную. Видите ли,— это «хроника». Но ведь в хронике требуется соблюдение истории. А почтенный автор воскресил зачем-то Бисмарка, и он беззастенчиво стал требовать у одной славянской земли пропуска войск, отправленных для карательной экспедиции в другую славянскую страну. Что это значит? Может быть, одна «славянская» страна — Бельгия, а другая — Франция? С таким замечательным выводом С. Д. Разумовского можно поздравить. Это — памфлет! Но ведь писать о том, что кайзер все время пьет пиво, а придворные кричат «hoh»,— это значит ничего не писать. Вообще эта пьеса прямо опозорила своего автора, и С. Д. Разумовский должен сгореть со стыда. Следовало бы сделать то же самое и Незлобину, поставившему пьесу в своем театре. Ведь если и написать подобную пьесу — позор, то и поставить ее — позор.

Режиссер незлобинского театра А. А. Чаргонин решил пьесу совсем не ставить и не обращать на нее внимания: постарался лишь о том, чтобы лучше кричали «hoh». И действительно, «hoh» у Незлобина кричат виртуозно. Вообще же пьеса была поставлена с редкой для незлобинского театра небрежностью, и в кабинете фельдмаршала Пруссии, в которого обратили Вильгельма, красовался «Синий журнал» — любимое чтение императора.

Ю. В. Белгородский кричал все время, беспрестанно, однотонно, но что же ему оставалось делать в нелепой заглавной роли. Среди придворных были хороши П. И. Старковский, И. И. Гедике, И. Ф. Скуратов и другие. Л. С. Ардатова (Мария) несколько раз растерянно появлялась на сцене, но потом испуганно исчезала. Хо-

роший Бисмарк — А. П. Нелидов, и прекрасно играет В. И. Неронов. А. В. Рудницкий (Илико) и Б. И. Рутковская (Елена) делали все, что приказывал автор, делали театрально и, кажется, в этом нашли выход.

В общем — кошмар, но этот кошмар имеет успех — наша публика любит сильные ощущения.

«Травиата» в Большом театре

25 ноября

Когда-то «Травиата» казалась публике неслыханным новаторством, и дама полусвета, в ней выведенная, возмущала до глубины души пуританские сердца слушателей оперы. Теперь «Травиату» тоже порицают, но уже за устарелость, за противоречие жизненной правде. Но есть что-то в этой опере бесконечно милое, ласковое, трогательное: и в наивно-сентиментальном сюжете Дюма и в самой музыке Верди. «Травиату» всегда слушаешь с большим удовольствием, конечно, если она хорошо исполняется, и ее знакомые мотивы ласкают слух.

В Большом театре Виолетту поет г-жа Нежданова. В этой партии обычно холодная певица совершенно преображается. У каждого артиста есть хотя бы одна своя партия, которую он исполняет очень хорошо. Так и Виолетта — партия г-жи Неждановой. Не говоря уже о том изумительном искусстве, с которым певица исполняет свои арии, не говоря о редкой красоте и легкости голоса, г-жа Нежданова поет их прочувствованно, и играет просто и искренне, и дает *образ* Виолетты, трогательный и милый.

Альфреда поет г. Собинов. Его игра, немного томная, к этой партии очень подходит. Голос звучит очень красиво, и если бы не заметное придыхание, исполнение партии можно было бы признать идеальным. Очень хорошо спел г. Собинов арию первого акта.

Жорж Жермон — г. Грызунов. Прекрасная, продуманная игра. Поет артист очень неровно. Прошлогодняя болезнь значительно повлияла на голос певца. Средний регистр звучал по-прежнему недурно, но верхи совершенно невозможны, местами это скрыть не удается, местами же искусство пения г. Грызунова этот недостаток скрадывает.

Ни г-жа Данильченко, ни гг. Успенский и Чистяков блестящих парижан не дали.

Перед четвертым действием соло на скрипке превосходно исполнил г. Крейн и был вынужден его бисировать.

Поставлена опера в старых декорациях, «по-оперному». Оркестр г. Федоров ведет излишне громко.

Были исполнены гимны и устроена шумная овация японскому посланнику, присутствовавшему на спектакле.

Г-жа Нежданова и г. Собинов имели грандиозный успех.

«Сверчок на печи» в Студии Художественного театра

27 ноября

Наконец Студия Московского Художественного театра показала свою последнюю работу: «Сверчок на печи», «святочный рассказ» Ч. Диккенса. Студия в прошлом сезоне в первых своих двух постановках дала необычайную проникновенность и глубину исполнения, дала лучшие постановки целого сезона.

«Сверчок на печи», последнее создание студии, диаметрально противоположен первой ее постановке — «Празднику мира», тоже лучшей из того, что мне пришлось видеть в этом сезоне. Постановка эта приносит двойную большую радость. Во-первых, по этой постановке мы убедились, что артисты студии перестали подражать своим учителям, что проглядывало в игре прошлого года. А затем — и сама вещь, и постановка, и исполнение полны милого очарования.

Ч. Диккенс в этой вещи — добрый старый дедушка или такой уютный, симпатичный господин, которого дал нам с таким совершенством Б. М. Сушкевич, читавший от автора. Вещь эта грациозна, изящна, поэтична, красива. В ней — старая, давно исчезнувшая жизнь, в которой страдания проходят, самые лютые злодеи каются, и наступает настоящее светлое, радостное счастье.

В инсценировке весь этот аромат мирной жизни сохранен, а в постановке тот же Б. М. Сушкевич дал удивительно верную картину этой жизни. Сверчок, чайник, камин — все на сцене дышало уютом и миром, все это так подходило к Ч. Диккенсу, так ясно и так верно выражало его мысли, его чувства. Пролог и эпилог от автора в соединении с прекрасной простой музыкой

Н. Н. Рахманова привлекали и очаровывали. Очень удачны декорации художников М. В. Либакова и Н. П. Узунова, и удивительно изящна обстановка.

Исполнение на большой высоте.

Г. М. Хмара и М. А. Дурасова превосходны. Они дают счастливую пару, которой так хорошо у семейного очага.

У М. А. Чехова исполнение проникнуто большим талантом. Его Калеб мягок, искренен, добр, трогателен. Внешность замечательна.

В роли Тилли очень ярка М. А. Успенская. Хорошая фигура чопорной дамы у Н. Н. Бромлей. Е. Б. Вахтангов несколько однотонен в роли злодея Тэкльтона, но он очень типичен. В. В. Соловьева недурно справляется с трудной ролью слепой. С. В. Попов тоже недурен, но А. В. Ребикова достаточно беспомощна.

В общем изумительный спектакль, какой только и умеют давать в этой маленькой зале.

«Аскольдова могила» в Опере Зимина

29 ноября

За постановку старинной оперы А. Верстовского «Аскольдова могила» вся критика со всей силой своего негодования обрушилась на Оперу Зимина. Указывали на то, что опера чересчур устарела, что ее музыка очень неудачна, и т. д. Я не знаю, насколько все это верно. Может быть, это и так, и строгие критики правы. Но мне вчерашний спектакль доставил много удовольствия. Конечно, либретто Загоскина очень далеко от жизни рыбаков, дружинников князя Всеслава, и роли их неправдивы и звучат довольно фальшиво. Музыка же, простая, искренняя, впечатление производит.

Но, конечно, львиную долю успеха нужно отнести за счет очень хорошей постановки и такого же исполнения. П. С. Оленин дал живую реалистическую картину быта X века, и в этом ему помогли во многом очень удачные костюмы и декорации по эскизам И. Я. Билибина. Декорации очень просты и, слава богу, лишены той кричащей яркости, которую за последние годы в Опере Зимина так возлюбили.

Исполнителям пришлось преодолевать двойную трудность: разговорную речь в соединении с пением, и

зиминские артисты с честью вышли из этого испытания, принимая во внимание некоторую безжизненность загоскинских диалогов.

Из исполнителей лучший В. П. Дамаев (Торопка). Поет он замечательно красиво. Его широкий свободный голос к этой партии очень подходит. Вставные песни, довольно неподходящие к опере, принадлежащие перу А. А. Оленина и взятые им из русских напевов (финал, присочиненный Е. И. Букке, достаточно нелеп), и в особенности песнь «Близко города Славянска», В. П. Дамаев исполняет превосходно. Игра артиста в этой опере очень и очень недурна. Лишь в первом акте была видна известная напряженность.

Частые выступления уже отражаются на голосе С. И. Друзякиной (Надежда). Уже чувствуются в низких нотах роковые неудачные переходы. Но в общем певица исполняет партию свою положительно хорошо, поет с чувством и чарует своим мягким голосом. Играет С. И. Друзякина тоже хорошо и с внешней стороны дает красивый образ.

Н. И. Сперанский в роли Неизвестного эффектен, дает хороший грим, поет тоже недурно, лишь на высоких нотах слышится пустота звука.

К. В. Васенкова свою арию первого действия поет недурно. Из других исполнителей превосходно играют Е. Ю. Евгеньева (Буслаевна), Н. Л. Благовещенский (Фрелаф) и И. И. Березнеговский (Вышата). Хороши К. И. Чугунов (сторож) и А. В. Кузин (Алексей).

Неудачна сцена у колдуньи.

В общем — хороший спектакль, заслуженно имевший успех.

«Утро», устроенное артистом Малого театра В. В. Максимовым в Московском драматическом театре

30 ноября

В. В. Максимов как председатель музыкально-драматического кружка «Кобзарь» решил дать в пользу лазарета этого общества «утро». Утро это оказалось очень удачным. В нем участвовали лучшие силы московских театров.

Утро открылось исполнением Саррой Либерман

этюда Скрябина. Пианистка имела успех, хотя ее исполнение того не заслуживало.

М. Н. Ермолова вдохновенно прочла «Внимая ужасам войны» и «Бельгийские кружевницы».

Ф. Б. Павловский красиво спел «Спит стрелецкое гнездо» и малороссийские песни. Красиво мелодекламировал сам В. В. Максимов. Особенно удачна мелодекламация под цитру. Адальжиза Моллика нежно и тонко играет на арфе. А. А. Яблочкина бледновато прочла «Палладу», но на bis читала хорошо. Вместо заболевшей Е. И. Калинович превосходно пела Н. П. Кошиц. С тонким юмором исполнял вещи Потоцкого В. Р. Петров. Конечно, удивительно пела А. В. Нежданова. Очень удачен дуэт для двух цитр в исполнении Н. Б. и В. Р. Иодко. Блеснула прекрасной техникой в «Ноктюрне» К. П. Маклецова. Ее умело поддерживал И. В. Смольцов. В испанском красива М. С. Морозова и ярко танцует В. В. Свобода. Для малороссийского Е. Л. Девильер не подходит. Хорош в нем В. Н. Кузнецов. Очаровательна в польке М. И. Кандаурова со своими кавалерами: И. Ф. Блохиным и В. И. Смирновым. Гопак в исполнении К. Я. Голейзовского и И. В. Смольцова был мало гопаком.

Хорошо аккомпанировали И. С. Левкасси, В. Р. Иодко, А. М. Мендельсон, Д. Н. Вейсс, С. И. Потоцкий и Е. И. Долинская.

«Утро» кончилось в половине седьмого вечера и имело шумный успех, в одном из антрактов депутации приветствовали В. В. Максимова.

«Дом» в Малом театре

2 декабря

Малый театр обладает удивительной способностью выискивать плохие пьесы и услаждать ими свою публику. Недавно еще мы наслаждались «Первыми шагами» и «Красной звездой», а вчера мы испытали еще большее удовольствие, присутствуя на представлении пьесы В. Г. Тардова «Дом».

В. Г. Тардов, подобно Виктору Рышкову, «бичует», и поэтому вывел такую массу нравственных уродов, что стыдно было смотреть на их действия и слушать их слова. Писатель, одна из главных фигур пьесы, очень несу-

разен: человек, носящийся со своими принципами очень долго, вдруг сразу почти что готов продать свою газету; изменяет жене на каждом шагу. И нужен был талант г. Падарина, чтобы хоть немного оживить этого странного человека. Артист, правда, сделал своего писателя фальшивым, человеком резко отрицательным, и только в этом виде издатель «уважающей себя газеты» сделался приемлемым.

Играли вообще очень недурно и лучше всех играли г-жа Смирнова и г. Климов. Эти две фигуры — распутной, но по-своему хорошей Мэри, и ловкого «коммерческого» человека — удались автору лучше других. И артисты воспользовались своим материалом превосходно. Была в их исполнении острота, типичность, меткость.

Г-жа Яблочкина Ирину играет неярко, но и неплохо. Она благородна, но внутренние противоречия образа оправдать было невозможно.

Г-жи Шухмина и Комаровская хорошо играют одна — девицу с наклонностями к неприличию, другая — какую-то странную «чистую лилею». Очень хорошо исполняет г-жа Алексеева маленькую роль горничной Анюты. Неудачен г. Полонский, изобразивший студента Бориса каким-то лакеем из порядочного дома. Г. Садовский стал в тупик перед своей ролью развратника, но «с чистой душой»: добросовестно рычал, добросовестно делал истерики... Артисту было, вероятно, очень тяжело, потому что автор совершенно задавил г. Садовского этой непонятной ролью. Характерно играет Синицына г. Вишневский.

Постановка И. С. Платона казенная.

Успеха никакого. Публики очень и очень мало.

«Князь Игорь» в Большом театре

4 декабря

Вчерашний спектакль «Князь Игорь» был озарен участием г. Шаляпина. Сама по себе очень серьезная и длинная, опера очень тяжела для слушания. И прослушать ее всю, все ее четыре длинных акта и пролог, даже в хорошем исполнении очень и очень трудно. Этой музыки я не понимаю. В ней нет света искусства. И поэтому даже купюрованную оперу (она идет в Большом без третьего акта) дослушать было трудно, хотя поставлена она в Большом театре очень и очень недурно.

Но, конечно, весь почти интерес спектакля сосредоточивался на г. Шаляпине, исполняющем в этой опере маленькую партию Владимира Галицкого. В этой роли гениальность г. Шаляпина получила новое подтверждение. В этой незначительной, эпизодической роли сделать что-либо очень трудно. Г. Шаляпин дает образ самодовольного, тупого сластолюбца, цель жизни которого вино и женщины. Это тонкая акварельная картинка с очень большим внутренним содержанием. А затем — эти удивительные интонации, глубоко верные, отточенные, этот удивительный голос, удивительный грим... В голосе г. Шаляпина есть что-то чарующее, тембр его голоса замечателен. Артист считал, что он не в голосе, и действительно, раскатов баса не было, но мягкость и красота звука были, и это давало возможность услышать отточенность интонаций. В общем, повторяю, Владимир Галицкий г. Шаляпина — создание гения.

Остальные рядом с г. Шаляпиным как-то меркли. Выделялся г. Петров — очень хороший хан Кончак. Г-жа Павлова (Кончаковна), видимо, была не в голосе. Г-жа Калиновская-Докмор (Ярославна) неплоха. Красивый голос г. Мигая (Игорь) звучит хорошо, но эта партия слишком еще трудна для молодого певца. Довольно бледен г. Богданович (Владимир Игоревич), но и он поет неплохо. Г-жа Остроградская (половецкая девушка) свою арию поет красиво. Гг. Лосский и Эрнст (гудошники) бледны и лишь в последнем акте очень хороши.

Во втором акте А. А. Горский блеснул половецкими плясками, где очень ярко танцует г-жа Гельцер. Ее танец — это вихрь, зной, буря, бездна темперамента; балерина прекрасно выразила всю душу этой рабыни: пустого зверька с острыми когтями. Ей очень помогали г-жи Девильер, Андерсон, Кригер, Кандаурова и другие, гг. Мордкин, Жуков, Свобода. В их знойных танцах было что-то звериное.

Поставлена опера очень хорошо г. Лосским. Дивно звучат хоры. Очень хороши декорации, написанные по эскизам академика К. А. Коровина.

В общем — все тонуло перед гением г. Шаляпина, и лишь г-жа Гельцер своими плясками привлекла всеобщее напряженное внимание.

«Изумрудный паучок» в театре Незлобина

5 декабря

Сергей Ауслендер влюблен в старый Петербург. Для него он источник радости, поэзии, красоты, ночных страхов, тайных заговоров, приключений, похождений — источник жизни. Но Сергей Ауслендер может подглядеть только внешнюю жизнь. Его влекут к себе изысканные речи, таинственный свет, красивые костюмы... А жизнь внутреннюю Сергей Ауслендер не замечает — она далека от него. И «Изумрудный паучок», как и прошлогодняя «Ставка князя Матвея»,— пьеса, построенная исключительно на внешности. Но нужно сознаться, молодой автор на пути внешней занимательности сюжета значительно подвинулся вперед, и «Изумрудный паучок», в особенности его последние три акта, смотрится с интересом. Но лишь только выйдешь из театра, об «Изумрудном паучке» забываешь.

Сергею Ауслендеру очень помог Н. Н. Званцев, ставивший пьесу. Режиссер, так же как и автор, чувствует красоту и таинственность города. Поставлена пьеса очень хорошо, с красивыми мизансценами и хорошими декорациями В. А. Невструева. Костюмы по рисункам самого Н. Н. Званцева тоже красивы.

Пьесу играют недурно, но тоже, конечно, внешне.

Центральная роль Ванды в руках Б. И. Рутковской. Она играет хорошо, дает красивые позы, очень изящна и несколько загадочна. А. В. Рудницкий (Ланин) вполне приличен. Очень яркие фигуры артистов французского театра у Л. Д. Рындиной и П. И. Старковского. В. И. Лихачев (Лахутин) в сотый раз повторил то, что он играет во всех ролях столько уже лет. Здесь это немного подходило к роли. Сочно играют Д. Я. Грузинский (Келевский) и И. Ф. Скуратов (Матвеич). М. С. Дымова и Н. С. Гольбе очень недурно играют детей Келевского.

В третьем действии поставлена изящная пастораль, написанная М. А. Кузминым. В ней очень хороша Ж. У. Лесли (Хлоя) и очаровательны арапчата: Д. Л. Читорина и Е. Н. Щепкина. Мужчины: Н. Н. Полянский и А. А. Жигачев неудачны.

У немногочисленной публики пьеса имела успех.

«Школа мужей» и «Старый друг лучше новых двух» в Малом театре

9 декабря

Подобно Театру имени В. Ф. Комиссаржевской, в Малом театре поставили в один вечер Мольера и Островского. В Доме Щепкина Островский тоже удался более Мольера. Но у Ф. Ф. Комиссаржевского в Мольере была удачна постановка, здесь удачна игра. О. А. Правдин пьесу поставил по трафарету, так, как ставили много лет назад. И мольеровскую «Школу мужей», эту замечательно остроумную комедию, спасало лишь исполнение.

Главную роль Сганареля играет г. Правдин очень хорошо, и если бы знал свою роль, то был бы превосходен. Сестры — г-жи Найденова и Берс — более чем приличны. Но г-жа Найденова несомненно лучше своей партнерши: она более чувствует стиль Мольера, но и г-жа Берс очень неплоха. Хорошо играют и г-жа Алексеева и гг. Красовский и Худолеев. Несколько неприятен г. Музиль.

«Старый друг лучше новых двух», комедия, принадлежащая к тому циклу картин из московской жизни, две пьесы которого уже с успехом были показаны в нынешнем сезоне, разыгрывается превосходно. Г-жа Садовская Гущину играет незабываемо ярко. От ее игры получаешь высокое наслаждение. Это полное претворение в роль, это не г-жа Садовская, а живая, настоящая Гущина. Очень хороша и г-жа Рыжова (Татьяна Никоновна). Больших похвал заслуживает игра г-жи Садовской 2-й (Оленька).

Островский — это любимая сфера г. Яковлева (Васютин). Он очень хорош, но слишком виден Бальзаминов г. Яковлева, может быть, потому, что Васютин и у Островского, в сущности, недалеко ушел от Бальзаминова. В маленькой роли Васютина-отца г. Сашин создает шедевр. Великолепны гг. Падарин (Густомесов) и Александровский (Орест). Слабее других, но отнюдь не плоха, г-жа Массалитинова (Васютина).

Успех пьесы Островского у не наполнившей театр публики велик, пьесы Мольера — меньше.

«Сакунтала» в Камерном театре

21 декабря

Наконец-то открылся долгожданный Камерный театр, являющийся прямым наследником и продолжателем так быстро погибшего Свободного театра. Его репертуар очень интересен, и имена Калидасы, Синга, Верхарна, Кальдерона ясно показывают, что театр идет по пути исканий. Для открытия Камерный театр поставил пьесу индийского поэта Калидасы, жившего во II веке по Р. Х., «Сакунталу».

Выбор вещи следует признать очень удачным. В «Сакунтале» воплощена вся несколько наивная, но на самом деле очень глубокая мудрость индийцев, с их преклонением перед душой, а не телом. Очень удались поэту два образа: царя Душианты и Сакунталы. И свое сценическое воплощение нашли они в Камерном театре и верное и интересное. Царя Душианту играет О. Н. Фрелих. Он прежде всего подходит к образу своей внешностью, своей фигурой. В его исполнении много неровностей, но общее безусловно удачно. А. Г. Коонен (Сакунтала) никогда не была артисткой сильной драмы и глубоких переживаний. Но было в ней всегда много чистой красоты, простоты, трогательности, и этим она всегда действовала на зрителя. И все эти качества снова вылились в образе Сакунталы, несчастной девушки, милой и трогательной. Мадгавия, важное лицо в пьесе,— это шут. Но он очень непонятен и неясен. В. А. Подгорный был ярок, но противоречий образа не сгладил.

Остальные роли очень незначительны. Интересно читает молитву Н. П. Асланов. Есть искры переживания у И. И. Аркадина (Канва), хотя в нем и видна театральность. Были очень живы подруги Сакунталы: Е. В. Позоева и В. А. Альская и садовницы: Л. А. Фердинандова и Н. И. Чемезова.

Видно было, что играть драму трудно. Но режиссер А. Я. Таиров понял, что простоту и нужно выразить просто. И самое ценное в спектакле — это отсутствие вычурности.

Очень хороши декорации Павла Кузнецова.

Красивы танцы, исполненные Журой Алпин и другими. Спектакль имел шумный успех.

«Легкомысленная комедия для серьезных людей» и «Вечер у Шуфлери» в Московском драматическом театре

13 декабря

Московский драматический театр был, видимо, упоен успехом комедии Б. Шоу «Пигмалион». И решил, что не худо бы получить еще подобный успех, и для этого он обратился к О. Уайльду, прямым последователем которого является Б. Шоу. И такой успех он получил.

«Легкомысленная комедия» на сцене Драматического театра идет недурно. Но главная прелесть все же не в исполнении, а в блеске уайльдовского диалога, уайльдовского остроумия. Не все равноценно в этой пьесе, многое просто неудачно. Но все недостатки искупаются умом Уайльда, его несомненным большим талантом.

Лучше всех играл Н. М. Радин (Уортинг). Как и в «Пигмалионе», здесь он отлично владеет диалогом, играет легко и непринужденно. И. И. Мозжухин (Монкрайф) молод и искренен, но в нем мало джентльмена. Главные женские роли в руках Н. А. Лисенко (Гвендолен) и Е. А. Бутковой (Сесиль). Из них лучше Е. А. Буткова. Она очень изящна, грациозна, красива, мила. Н. А. Лисенко же несколько груба для роли Гвендолен. В особенности это заметно в первом акте, в последующих артистка лучше. Очень хорошо играют М. М. Блюменталь-Тамарина (Призм) и А. Н. Соколовский (Чезьюбль). Совершенно неудачна М. К. Коссацкая (леди Бронкелль).

В заключение поставили водевиль «Вечер у Шуфлери». Его грубый комизм как раз противоположен тонкому остроумию Уайльда.

Поставил И. Ф. Шмидт эту вещь в лубочном стиле, что особенно подчеркивалось яркой, кричащей декорацией Д. А. Колупаева. От вещи и исполнения отдавало балаганом, хотя исполнители и трудились по мере сил своих. Комичен Б. С. Борисов (Шуфлери). Его злободневные куплеты неудачны. Для «певучей» роли выбрали Н. Г. Салин, у которой ни малейших признаков голоса. В остальном она мила, но по обыкновению манерна. И. И. Мозжухин (Бабилас) очень мил. Чересчур балаганит Д. А. Дмитриев.

Обе пьесы имели успех.

«Ирландский герой» в Камерном театре

15 декабря

Вторая постановка Камерного театра — комедия Дж. Синга «Ирландский герой» — безусловно интересная вещь. Дж. Синг, видимо, стремится доказать, что даже ложный романтизм окрашивает прежде серую жизнь в более яркие цвета и что он дает несколько минут «настоящей» жизни. Для этого он и рассказал историю о Христи Магоке и Кечин Майк, показав попутно оригинальную ирландскую жизнь, ирландские нравы. В этой комедии тесно связано лиричное, глубокое с комическим, внешним. И в постановке это глубокое нужно было оттенить, потому что комическое, как более внешнее, и без того легко бросится в глаза. А. П. Зонову, ставившему пьесу, это удалось. С другой стороны, и исполнение было недурно.

Главные роли играют С. С. Ценин и Е. А. Степная. С. С. Ценин играет совсем хорошо. Нужно лишь меньше показывать глупость Христи. У Е. А. Степной видишь хорошие задатки, и свою роль она «играет» недурно. Именно — играет. Роль у нее не пережита, что особенно заметно в финале пьесы, где «игра» не могла заменить чувство. Наконец, исполнение Е. А. Степной не свободно от провинциализма, но это, вероятно, внешний налет, от которого освободиться легко. В общем же у исполнительницы образ и верный и живой.

Очень хорош в роли Шон Ки Н. П. Асланов. М. А. Громов старательно хрипел и весьма по-театральному изображал пьяницу кабатчика. Другого отца И. И. Аркадин играет проще и правдивее. Е. А. Уварова вполне прилична. Недурны и остальные.

Очень неудачна декорация работы Н. Б. Розенфельда с надуманной игрой света камина и фонаря ночью, которая остается и днем.

Успех постановка имела средний.

«Жизнь есть сон» в Камерном театре

29 декабря

Репертуар Камерного театра стоит на большой высоте. В этот театр мы можем смело идти, не рискуя встретить имен наших современных «театральных дел закройщиков». Для последней постановки он выбрал

пьесу испанского средневекового писателя Кальдерона «Жизнь есть сон», принадлежащую к числу светских пьес знаменитого драматурга. Во время гастролей Старинного театра мы познакомились с одной из его духовных драм — «Чистилище св. Патрика». Но его светская пьеса мало чем отличается от духовной. Разница в том, что героем последней является святой. Но та и другая одинаково проникнуты гуманистическим духом; однако «Жизнь есть сон» и глубже и интереснее. Идея пьесы: жизнь — сон, но и во сне нужно творить добро, чтобы в будущем прийти к вечному добру, вечной истине. И одна из деталей пьесы очень близко затрагивает теперь, в эти дни. Через восстание и измену приходит герой пьесы Сехисмундо к торжеству правды и склоняет голову перед тем, против кого восставал. Через кровь и убийство пришел он к правде, и теперь не нужны ему его бывшие помощники, ибо «изменники не нужны, когда измена кончилась». Так и теперь через войну, придя к победе, откинем мы оружие, повторяя глубокие слова Сехисмундо. В прекрасном произведении Кальдерона, имеющем такие положительные достоинства, как сценичность, образность языка, которую удалось Бальмонту сохранить и в переводе, интерес сюжета, глубина мысли, есть один недостаток: это то, что действующие лица — однотонны, и в них в большинстве случаев мы не видим глубокой психологии. А теперь нам, привыкшим обращать внимание на детали, это как-то даже неприятно, это кажется чрезмерно упрощенным.

Наиболее «психологичен» образ Сехисмундо, который очень удался и исполняющему эту роль А. Э. Шахалову. Сперва исполнение казалось, наоборот, чрезвычайно плохим, и первая картина в искренность переживаний поверить не заставила. Но следующая картина — во дворце, где у артиста и интересные позы, и главным образом — сцена в башне, где монолог о жизне-сне был произнесен глубоко и красиво, увлекли зрителя. Несколько неудачно произнесены заключительные слова. К несчастию, на высоту исполнения А. Э. Шахалова почти никто из партнеров не поднялся, хотя исполнение и было удовлетворительным. В этом очень виноват и режиссер А. П. Зонов, который не сумел спаять исполнителей в одно целое. Особенно эта разноголосица чувствовалась в первой картине, самой неудачной на всем протяжении спектакля. Непонятна была здесь и декорация Н. К. Калмакова.

Дальше дело пошло значительно лучше. Сыграли здесь свою роль и великолепные декорации Н. К. Калмакова. Вдобавок довольно интересно сыграли свои роли В. А. Подгорный (Король), у которого во внешности королевского величия не было,— был больше мудрец, чем король, но который превосходно произносил стихи, и И. И. Аркадин, сумевший в шуте дать и комизм и показать человека. Недурен Р. П. Кречетов (Астольфо), и дал несколько удачных моментов В. А. Сухарев (Клотальдо), хотя были и неудачные. С. С. Ценин и Г. Н. Воскресенский — солдаты — своим грубым и шаржированным исполнением противоречили пьесе и ее духу.

Хуже обстоит дело среди исполнительниц женских ролей.

Л. А. Фердинандова (Эстрелья) хоть ясно произносила стихи и была все же неплоха. Но Е. А. Степная (Росаура) была определенно неудачна. Все плохие стороны этой артистки, скрашенные в «Ирландском герое», здесь были видны очень ясно. То же отсутствие переживания, полный недостаток темперамента заставили Е. А. Степную играть в тоне провинциальной героини, кромсающей трагедию Шекспира. И несколько удачных, но таких редких моментов не могли изгладить впечатления очень плохого и очень нестильного исполнения Е. А. Степной.

Успех у публики был, а А. Э. Шахалова за монолог наградили долгими аплодисментами.

Обновленный «Конек-горбунок»

31 декабря

Балет в том виде, в каком он сейчас находится, лжив. В нем нет правды. И лишь иногда мы эту правду встречаем. Так, правдива была постановка «Любовь быстра», самая удачная из наших балетных постановок. Но ложь в балете мы охотно прощаем, потому что балет — сказка. Но русской сказки мы почти никогда в балете не видим. Единственное исключение—«Конек-горбунок». Но благодаря стараниям г. Мока «русский дух» из сказки исчез. Там, где он сохранился, например в первой картине, там А. А. Горский и К. А. Коровин стремились дать русскую картину, и им это, насколько возможно, удавалось. Декорация К. А. Коровина очень хо-

роша, толпа на сцене живет, очень хорошо танцуют славянскую пляску г-жа Рейзен и г. Никитин 1-й. В толпе есть интересные фигуры.

Еще русское можно дать в образах Царь-девицы и Иванушки-дурачка.

Г-жа Балашова сделала все, что могла, и роль Царь-девицы несомненно лучшая роль балерины. Но ведь возможность дать русское проявляется лишь в последних двух картинах: во всех остальных русская роль Царь-девицы сведена к французскому балету. В смысле техники г-жа Балашова значительно продвинулась вперед, да и общая передача роли значительно лучше, чем года четыре тому назад. Слабее всего была исполнена русская в последней картине, лучше всего вариации в последней картине у хана, в которых хорош г. Жуков. Он и г. Свобода очень хорошо играют братьев Иванушки.

Роль Иванушки-дурачка в лице г. Рябцева нашла превосходного исполнителя. Он очень комичен и ярок. Типичен Старинушка — г. Чудинов 1-й. Наконец, очень мила русская в исполнении учеников и учениц императорского Театрального училища.

Все остальное уже или восточное, или классическое, или дивертисментное.

Первые два акта, за исключением шестой картины, по сравнению с прошлой постановкой значительно изменены. И к лучшему.

Очень удачны картины у хана, к которым К. А. Коровин дал превосходные декорации. Здесь прекрасно играет хана г. Мордкин. В танцах и постановке чувствуется знойный Восток.

Любимую жену хана хорошо танцует г-жа Девильер. В ее исполнении наиболее удачен восточный танец, который она танцует с превосходным танцовщиком г. Новиковым.

Удачны ожившие красавицы. Все они превосходны. Г-жи Фроман, Андерсон, Маклецова и Кандаурова в них вышколены.

Классическая девятая картина очень хороша. В ней лучше всех г. Новиков, ярко танцующий Окиана. Обе Жемчужины — г-жи Фроман и Андерсон — прекрасны. Хороши также г-жи Мосолова 1-я и Мендес (Морские звезды).

Совсем не подвергся изменению последний акт — танцы народов, только цыганский танец заменен татарским. Г-жа Девильер танцует его недурно, но хочется

больше яркости и темперамента. Очень милы латышский и малороссийский танцы. Настоящие картинки. Их очень хорошо танцуют: первый — г-жа Кригер, поражающая своей грацией и изяществом, и г. Блохин, второй — г-жа Шелепина 2-я, скомкавшая некоторые детали, и г. Лащилин. В персидском недурна г-жа Мухина. Прекрасно танцуют уральский танец г-жа Андерсон и г. Жуков.

В общем — хороший, но не русский балет.

1915 год

Ермолова и Южин в «Светочах»

3 января

В Малом театре поставили последнюю пьесу Анри Батайля «Светочи». Критика на эту пьесу обрушилась, нашла ее бульварной и решила, что вся суть ее в одной любовной интриге, а все прочее, «светочи», приделаны для большей эффектности и занимательности. Мне думается, наоборот — «светочи» именно и составляют суть пьесы, в них, в их духовной жизни, в их переживаниях сосредоточен весь интерес. Особенно это было подчеркнуто игрой г-жи Ермоловой (г-жа Буге) и г. Южина (Буге).

В начале первого действия — это ученые, от которых все дрязги, все сплетни бесконечно далеки. Они на голову выше других. Но вот их дочь, Марсель, сообщает матери, что про Буге ходят некрасивые слухи. Тут нужно было видеть игру г-жи Ермоловой. В душе матери, жены борются различные чувства — и презрение к сплетне, и рождающаяся вера в нее, и негодование на дочь — за то, что она... открыла ей глаза, ей, живущей наверху, высоко. Два других замечательных момента игры великой артистки — это объяснение с мужем во втором акте и финал пьесы — клятва. И во всем остальном г-жа Ермолова дает образ сильной женщины, для которой высшее призвание — цель жизни.

Превосходно и исполнение г. Южина. Это едва ли не лучшая роль артиста. Удивительно целен его Буге, он нравственно — честен. Он таков, как и его жена. Для него дух выше тела. Но, раз изменив духу, поддавшись минуте увлечения, он совершил непоправимое. Пришла смерть. И г. Южин глубоко и сильно проводит эту сцену.

«Светочи, не сходите с неба, будьте там, наверху, несите благо людям, но не знайте их» — вот главная мысль пьесы. Она особенно ярко выразилась благодаря игре г-жи Ермоловой и г. Южина. С другой стороны, эти артисты сгладили все недостатки пьесы. Из них самый большой — это риторичность, блеск красивых фраз. Иногда в них трудно поверить, но г-жа Ермолова своей искренностью, своими настоящими слезами заставляла в них верить, а г. Южин достигал тех же результатов глубокой убежденностью, которой дышала его роль.

К несчастью, остальные не могли, не были в состоянии подняться, хотя бы приблизительно, к игре этих артистов. Лучше других играла г-жа Алексеева (Марсель). Г-жа Найденова (Ядвига) была довольно бледна, и в искренность ее переживаний не верилось. Г. Лепковский (Блондель) самые драматические места роли проводил в том «русском» комическом духе, который удался артисту в первом акте. Слишком сух г. Айдаров. Его разговор с Буге во втором акте едва ли кому был слышен, однако для понимания вещи он важен. В маленькой роли Пелиссье хорош г. Юрин.

С. В. Айдаров пьесу поставил чересчур по-казенному.

Возвращение к прошлому в театре Незлобина

«Дамская война» и «Ворона в павлиньих перьях»

4 января

Театр К. Незлобина решил после неудачи с «Войной» и «Фельдмаршалом Пруссии» и успеха «Изумрудного паучка» пойти в прошлое. Для этого он и поставил комедию Евгения Скриба «Дамская война» и старинный водевиль Николая Куликова «Ворона в павлиньих перьях». Первая — типичное французское представление, второй — типичный русский тяжеловесный водевиль. Программа спектакля середины прошлого столетия. Но, спустя 50 лет, мы не можем уже в равной степени наслаждаться этой «смесью французского с нижегородским». 50 лет — это большой шаг в росте и развитии русского искусства. Поэтому-то комедия Скриба может иметь успех лишь при наличии прекрасной, «француз-

ской» игры, а водевиль Куликова — не только при игре, а и при соответствующей постановке.

У Незлобина спектакль вышел неплохим, но и не отличался яркостью.

Комедию Скриба играть очень трудно. Это — комедия интриги. Интрига в ней — все. Она занимательна, она захватывает. Вдобавок Скриб обладал тайной диалога. Диалог блещет и искрится. Но за внешней формой нет содержания. Поэтому-то здесь так и важна игра, за которой бы следили с неослабевающим вниманием. В театре Незлобина этому условию могла удовлетворить — правда, лишь отчасти — А. К. Януйшева. Она легко и живо играет графиню. Вообще в этой артистке есть что-то такое, что заставляет всегда с удовольствием следить за ее игрой, даже если она несовершенна. Зато Л. С. Ардатова, видимо, по недоразумению изображала Леони. Ни наивности, ни красоты, ни любви артистка не дала. С ее появлением на сцене воцарялась скука. Л. С. Ардатова, артистка, уже много работавшая на сцене, считает достаточным по-ученически, однотонно произносить роль.

Из мужчин лучше всех А. П. Нелидов. Он более других француз. В. И. Лихачев, начав хорошо, сбился на шарж и стал нелепейшим образом размахивать руками, трясти ногами, чем и вызвал громкие аплодисменты галерки. Но в его игре были и удачные места. Видимо, роли простаков в характере... способностей В. И. Лихачева. А. В. Рудницкий (Анри) не дает двадцатипятилетнего человека, не дает аристократа; он более — лакей. В этих пределах артист недурен.

Очень хороша декорация по эскизу С. А. Виноградова.

К. Н. Незлобин довольно небрежно поставил пьесу. У графини д'Отерваль в 1817 году, как и у Вильгельма в 14-м году, красовался «Синий журнал». Редакция этого журнала должна принести К. Н. Незлобину благодарность за весьма успешную пропаганду. Но и во всем остальном хотелось бы меньше шаблонных mis-en-scène, больше легкости.

«Русское» удалось не более французского.

Водевиль поставлен в виде реставрации спектакля 60-х годов. Это довольно интересно. Забавен дирижер, интересна суфлерская будка, потешна декорация. Это — самое лучшее в водевиле: исполнение не могло особенно порадовать.

Прежде всего приходится отметить, что куплетов артисты петь не умеют. Лишь Д. Я. Грузинский, давший очень стильный образ доктора, лучший исполнитель водевиля, поет — вернее, говорит — их очень мило. Вообще Д. Я. Грузинский в этой роли положительно превосходен. Ж. У. Лесли обладает очаровательным голосом, и играет она очень недурно, но иногда нельзя было совершенно разобрать, что она поет. И. И. Гедике, изображая «Ворону в павлиньих перьях», очень шаржировал и поэтому не производил впечатления, хотя мог бы этого достичь. Несколько делана В. Н. Петрова-Волина. Бледен М. Н. Дебольский.

Успех большой.

«Смерть Пазухина» в Художественном театре

9 января

М. Е. Салтыков-Щедрин и в драме остается сатириком. И, как сатира, его комедия «Смерть Пазухина» и интересна и верна. В ней все очень ярко, даже преувеличенно ярко. Жизнь, в ней изображенная, жизнь людей нравственно уродливых, несущих в себе смерть и растление. Эта жизнь — жуткая жизнь. От нее нужно спасаться, бежать без оглядки. Над всеми людьми нависли деньги, и к этим деньгам умирающего богача стремятся все его окружающие. Ради денег они ни перед чем не останавливаются и идут на преступление, на кражу, на ложь. Духовно мертвые, они хотят жить, и, кто бы ни победил в этой отвратительной борьбе, одинаково был бы отвратителен конец, одинаково страшен и омерзителен был бы победитель и одинаково, преклоняясь и ненавидя, ползал бы перед ним побежденный. Таков фон этой картины, от которой веет ужасом. Но краски для художественного произведения положены чрезмерно густо. И тут на помощь автору должен был прийти театр, задачей которого было смягчить картину и показать человека даже в этих, в сущности, зверях. Художественный театр свою задачу выполнил превосходно. Получилось создание искусства.

И тут нужно быть более всего благодарным артистам. Они все удачно справились с ролями.

Лучше всех играет И. М. Москвин Прокофия Пазухина. Этот дивный талант, светом которого мы были лишены возможности любоваться в прошлом году, снова засиял перед нами всеми своими гранями. И. М. Москвин своим исполнением достигает того, что в борьбе претендентов на наследство становишься на его сторону. Замечателен грим — и в бороде и без бороды. Замечательно сыграна сцена у Фурначева, удивительно ярко передан приход к отцу, сильно выполнена заключительная сцена.

Л. М. Леонидов с большим искусством выходит из трудного для него испытания — изобразить умирающего старика.

Очень хороши Фурначевы — В. Ф. Грибунин и Ф. В. Шевченко. У первого сочетание ханжества и подлости, елейности и низости нашло свое полное выражение; вторая воскресила перед нами живую Настасью Ивановну с малейшими деталями и подробностями — ее сдобным голосом, фигурой, вечной едой.

Генерала Лобастова сочно играет В. В. Лужский. Превосходны встреча с Прокофием у Фурначева и молчаливые позы последнего акта. Н. С. Бутова интересно играет Живоедову, но есть в ней что-то неживое. Н. О. Массалитинов — хороший Живновский, но эта роль слишком шаблонна.

Все и более мелкие роли были исполнены отлично. Очень стильная фигура Велегласного у А. П. Бондырева. Тепел и нежен в исполнении у П. А. Бакшеева Прохорыч. Великолепна безмолвная фигура Праздникова у Н. Г. Александрова. Хороши Е. П. Муратова и Л. И. Дмитревская. Хорошо передала болезненную Леночку С. Г. Бирман. В ее исполнении Леночка показалась «лучом света в темном царстве».

Пьеса была сыграна очень крепко, ровно, ярко. В этом заслуга ставивших пьесу. Замечательные декорации дал Б. М. Кустодиев, так удачно дебютировавший в «Горячем сердце» у Незлобина. Теперь смело можно сказать, что Б. М. Кустодиев — художник для театра.

В общем — отличный спектакль, в котором счастливо сочетались интересная пьеса с превосходной игрой и отличной постановкой.

«Три сестры» в Художественном театре

10 января

Для третьего абонементного спектакля Художественный театр поставил одну из нежнейших драм А. П. Чехова — «Три сестры». Было очень приятно снова смотреть эту лирическую поэму, так удачно воплощенную в Художественном театре. Слишком близка к нам трагедия «трех сестер», чтобы оставаться к ней безучастным и не следить за ней с тоской и слезами. Но не безнадежна эта драма: в ней тихий свет будущей жизни, будущего счастья. И это придает силы и бодрит дух человека. И это будущее счастье очень хорошо выражено во всей постановке и исполнении этого прекрасного театра.

Этот общий лирический тон постановки — он влечет к себе и заставляет плакать. Сейчас лирика так нужна: в ней одной можно найти спасение. И весь спектакль «Трех сестер» — полон такой нежной лирики, печальных слез, безнадежных порывов и светлых надежд.

По-прежнему превосходны О. Л. Книппер (Маша) и В. В. Барановская (Ирина). У последней теперь все же больше усталости, чем радости жизни. Удивительно нежно и трогательно играет Вершинина К. С. Станиславский. Полон нежности Тузенбах В. И. Качалова, одно из чудеснейших созданий его таланта. Хорош В. В. Лужский (Андрей), и виртуозно изображает пошлую Наташу М. П. Лилина. Есть яркость красок у А. Л. Вишневского (Кулыгин). Прекрасная фигура Соленого у Н. О. Массалитинова. Очень живо и ярко играют И. Н. Берсенев (Роде) и Н. А. Подгорный (Федотик), в особенности последний. Хороша старушка Анфиса — Е. М. Раевская.

Новые исполнители хуже старых. М. Н. Германова (Ольга) не в состоянии дать кристальной чистоты М. Г. Савицкой, но играет она неплохо, хотя начало пьесы было сыграно очень по-театральному и вразрез с остальной игрой. Неплох и В. Ф. Грибунин (Чебутыкин), но и ему очень далеко до А. Р. Артема, дававшего в этой роли такой глубокий образ. Хорош П. А. Павлов (Ферапонт).

По-прежнему хороши декорация и постановка.

В общем — вечер тихого очарования.

«Калики перехожие» в Студии Художественного театра

14 января

Трагедия из русской древней жизни! Какая интересная задача! У нас нет подобных трагедий. Произведения гг. Гнедичей и Аверкиевых не идут дальше скучноватых и пошловатых анекдотиков. После трилогии Алексея Толстого трагедий не появлялось. А между тем вся русская история — благодарный материал для трагедий. В. Волькенштейн пошел в эту историю, и его наиболее заинтересовало время усобиц сыновей Всеволода Большого Гнезда, и эту усобицу, одну из бесчисленных и столь типичных для той кровавой эпохи, взял автор фоном своей трагедии. Героями он взял «калик перехожих», людей, «взыскующих по граду», паломников, страждущих правды, ищущих ее. Они одни были мирны среди усобиц. И освещение этой темы и передача ее несомненно очень интересны. Но, как бы велики ни были достоинства произведения В. Волькенштейна, есть и многочисленные недостатки, есть много несообразностей и просто слабых мест. К таким слабым местам принадлежит обрисовка фигуры Василия, часто непонятная и странная. Странны все поступки этого таинственного человека, покрыта туманом цель, к которой он стремится.

Но недостатки должны были быть — ведь это первая попытка дать русскую трагедию. Важно то, что трагедия была: не только трагедия действия, но и трагедия мысли и искания. Этим В. Волькенштейн приблизил свою вещь к нам, сделал более понятными своих героев.

И он должен благодарить судьбу за то, что его произведение попало не к Коршу или Незлобину, а в Студию Художественного театра. Этим было обеспечено пьесе внимательное, вдумчивое и талантливое к ней отношение. И результаты получились прекрасные.

Конечно, могут возразить, что для исполнения трагедий сцена Студии чересчур мала, но ведь и трагедия Волькенштейна — не трагедия Шекспира.

И исполнение и постановка очень хороши.

Все играют в трагическо-бытовом духе. Нигде трагедия не становится бытом, но она близка к нему. В этом заслуга ставившего пьесу Р. В. Болеславского.

Среди калик фигуры очень яркие. Гримы очень хо-

рощи. Запоминаются решительно все. Очень ярок П. А. Павлов (юродивый) и В. А. Попов (больной).

Превосходно исполняются главные роли. Н. О. Массалитинов (Алексей) дает крепкую фигуру русского богатыря, подернутую дымкой мистицизма. Очень интересное исполнение. Сильно играет Яволода П. А. Бакшеев. Дает очень типичную фигуру В. В. Готовцев (Прокопий). Превосходен А. П. Бондырев (Ярун). Л. Н. Булгаков (Василий) очень хорош. Много силы в мрачном Овстрате, данном И. В. Лазаревым. Мягок Н. Ф. Колин (старый калика). Е. П. Федорова (Настасья) дает трогательность. Хороша А. И. Попова (мамка).

В общем картина большой силы.

Г. А. Бакланов в «Демоне»

15 января

Вчера Г. А. Бакланов снова выступил в Опере Зимина в «Демоне».

Мне пришлось слышать Г. А. Бакланова в этой партии несколько сезонов тому назад. Тогда исполнение артистом этой роли произвело весьма благоприятное впечатление. Образ, данный артистом, был для меня нов и оригинален, казался далеко уходящим от оперного трафарета. Конечно, и теперь Г. А. Бакланов по-прежнему хороший Демон и, вероятно, сейчас лучший на русской оперной сцене.

Но вчера все недостатки исполнения Г. А. Бакланова показались мне чересчур яркими. Так, это касается и пения и игры. Голос певца значительно утратил в своей силе. Прежним, сильным и мощным баклановским голосом было исполнено лишь «Не плачь, дитя». Эта ария была исполнена действительно превосходно, мягко по звуку и красиво по интонациям. Но та же ария «Не плачь, дитя», но бисированная, не произвела и десятой доли того впечатления: казалось, певца подменили. С другой стороны, и в игре и в пении замечается какая-то подчеркнутость и аффектированность. Слишком очеловечен Демон Г. А. Бакланова. Многое теперь играет певец лишь для публики, и это сильно вредит впечатлению. Но, за исключением этих недостатков, повторяю, Г. А. Бакланов очень хороший Демон.

Из остальных исполнителей нельзя не отметить С. П. Юдина, который превосходно спел и хорошо сы-

грал Синодала. Его нежный и красивый голос звучал вчера отлично. М. И. Закревская не дала образа Тамары, а в пении было заметно дрожание звука. Выделился своим красивым басом в партии старого слуги Синодала А. В. Кузин. От К. Д. Запорожца (Гудал) ожидалось большего. Плоха Е. В. Нечаева (няня). Красиво звучит голос К. В. Васенковой (Гений добра). Очень красивый голос у Е. С. Кипаренко (гонец).

Постановка и декорации ничем не выделялись.

Пьесы Сутро на сцене Малого театра

17 января

Малый театр соблазнился успехом пьес Шоу и Уайльда в Драматическом театре и вспомнил о тех лаврах, которые достались ему несколько сезонов тому назад за «Цезаря и Клеопатру» и «Идеального мужа». Но Сутро, к которому прибег Малый театр, значительно ниже Б. Шоу и О. Уайльда. Сутро — это типичный театральный закройщик. Из двух пьес, поставленных на Малой сцене — «Треугольника» и «Добродетель и — добродетель»,— интереснее первая.

Эту пьесу, под названием «Игра с болваном», мы видели во время гастролей Троицкого театра миниатюр. Там она была сыграна в тонах легкой комедии, и смотреть ее было довольно весело. В Малом театре ее сыграли более драмой, чем комедией, и миниатюра показалась и значительнее и глубже. Остроумие не пропало, а мысль автора, правда, не новая, выразилась более ярко. Автор говорит о вечном треугольнике и близости драмы и жизни.

Главную роль Бетси играла г-жа Лешковская. Теперь в таланте артистки преобладает драма. Она отлично выдвинула где нужно — драму, где нужно — комедию.

Хорошо играл «любовника» г. Рыжов: очень сочно и смешно. Г. Александровский — муж — не трогал в драме и не смешил в комедии.

Вторая пьеса — «Добродетель и — добродетель» вовсе не заслужила тех бешеных нападок прессы, которые мы читали за последнее время; но и хвалить ее не за что. Мысль — стара, как мир. Сюжет — тоже. В общем — г. Рышков на английский лад, только более остроумный и утонченный.

Как в пьесах Рышкова, так и в пьесе Альфреда Сут-

ро, все дело в исполнении — в артистах. В Малом исполнение было выше автора и доставило искреннее удовольствие. Особенно хорош был г. Климов, игравший главную роль Джефри. Это было очаровательное комедийное исполнение. Джефри предстал перед зрителями живым человеком. Исполнению г. Климова невозможно не хлопать.

Главная женская роль м-с Гильдфорд была в руках г-жи Пашенной. Г-жа Пашенная провела ее, как всегда, умно и вполне правильно. Правда, артистка слишком однообразна, но и роли, которые ей приходится играть, слишком одинаковы.

Г-жа Яблочкина была очень типична в роли леди Миллиган, хотя и играла очень нарочито. Эффектен г. Худолеев (Клод). Несколько грубовата г-жа Садовская 2-я, но играет она недурно. Типична г-жа Косарева (Элис).

Обе пьески очень типично поставлены Е. А. Лепковским: изящно и мило.

«Сестры Кедровы» в Малом театре

21 января

Н. А. Григорьев-Истомин, автор представленной вчера в Малом театре новой пьесы, актер, и в этом лежит объяснение основных качеств вчерашней новинки. «Сестры Кедровы» — очень непритязательная пьеса. В ней нет желания дать сатиру или что-либо очень глубокое. Автор, видимо, хорошо знает жизнь русской провинции, много в ней жил и изучил ее. И вот это виденное, наблюденное он скомбинировал вместе и создал пьесу, безусловно, очень правдивую. И правда — это главное достоинство пьесы Н. А. Григорьева-Истомина. Но есть один грех, который трудно прощается: это — отсутствие самостоятельности. Автор — актер, привыкший говорить на сцене словами чужими, хотя, может быть, и глубоко понятыми, и чувствами чужими, хотя, может быть, и глубоко прочувствованными. И эти чувства и эти слова внес автор и в свою пьесу, и в ней слышится то Найденов, то Островский, а больше всего Чехов. Образцы, что и говорить, хорошие, и воспользовался ими, нужно сознаться, Н. А. Григорьев-Истомин весьма недурно. И в общем получилась пьеса, которая и смотрится с удовольствием, и растрогать очень может — в особенности

при хорошем исполнении. А в Малом театре пьеса сыграна была очень хорошо. И в этом нужно искать отчасти вчерашний большой успех автора, который с ним делили артисты.

Очень удались роли «трем сестрам», историю которых показал вчера со сцены автор. Их играли г-жи Садовская 2-я, Найденова и Горбунова. Они очень мило пели, танцевали (а танцев, пения и мелодекламации в пьесе много). Их переживания трогали. На сцене действительно были сестры, индивидуальные особенности каждой были превосходно переданы исполнявшими их артистками. Заразительно молода была г-жа Горбунова, проглядывала тайная грусть сквозь веселость г-жи Садовской 2-й и красива, мечтательна была влекущая к себе Маня — г-жа Найденова.

Красиво говорил свои слова и отлично играл г. Остужев. Несколько стар, хотя и хорош г. Васенин. Эффектная фигура изящного юнкера у г. Полонского. Слишком мертв г. Музиль. Видна нарочитость в средней игре г. Дорошенко. Хорошие купчики гг. Яковлев и Истомин, хотя последний чрезмерно шаржирует. Трогала, но не слишком, игра г-жи Турчаниновой. Верные фигуры молодых девиц у г-ж Берс и Щепкиной. Хороши гимназисты экст. Щербиновская и Ленская, хотя в игре первой слишком видна барышня. Замечательно живые фигуры у пары Каринских: г-жи Массалитиновой и г. Падарина. Очень верно и жизненно играют, создавая типические фигуры, г-жи Рыжова, Хлюстина, гг. Александровский, Рыжов, отчасти г. Юрин. Среди гостей в последнем акте — очень живы экст. Сапегина и Алексеевцева. Слишком театрален г. Садовский 2-й. Хорош г. Желябужский.

В общем играют отлично. Пьеса поставлена крепко И. С. Платоном. Успех очень большой.

Возобновление «Леса» в Малом театре

25 января

В Малом театре для благотворительного спектакля возобновили «Лес» Островского, пьесу, которая, казалось бы, должна была быть в основном репертуаре Малого театра. И возобновили-то для одного спектакля в старой постановке И. С. Платона.

Она прямо-таки удивительна, эта постановка. В постановке — полное отсутствие стиля. Декорации леса не заставляют чувствовать леса. Дом Гурмыжской изображается декорацией дачи Александра I из «Каменного острова». Костюмы — смесь всех мод на протяжении 50 лет, начиная с кринолина и кончая современным модным костюмом у Буланова. А ведь «Лес» — одна из лучших вещей Островского по той поэзии, которой она проникнута, по благородству переживаний Несчастливцева, по общей глубокой и не бьющей на внешний эффект обрисовке «леса» Гурмыжской.

И если бы не очень хорошее и интересное исполнение, спектакль бы получился неудачным. Но большинство исполнителей прониклись Островским и свои роли провели недурно.

На первом месте стоят г-жа Садовская (Улита), гг. Падарин (Несчастливцев), Правдин (Счастливцев) и Южин (Бодаев). Г-жа Садовская снова показала нам свой удивительный талант почти в полном его объеме. Она очень верно, улавливая и передавая малейшие черты подхалимки ключницы, создала живой образ Улиты. У г. Южина маленькая роль Бодаева, но он играет ее и интересно и умно: цельно и выдержанно. Аркашка — г. Правдин срывал не раз аплодисменты среди действия. И он действительно превосходен. У г. Правдина комизм чрезвычайно сочный, передача роли ярка и лишь иногда грешит шаржем, но редко.

Об исполнителе центральной роли Несчастливцева г. Падарине хочется поговорить поподробнее. Меня всегда г. Падарин прямо-таки удивлял. Артист обладает несомненно очень большим талантом и, например, вчерашнее исполнение им роли Несчастливцева можно было бы назвать образцовым, если бы не всегдашний недостаток артиста: в моменты наивысшего напряжения г. Падарин делает нелогичные ударения. Вчера это, например, мешало в четвертом акте, отчасти во втором. Кроме того, артист часто спадает с тона. Но, за исключением этих недостатков, г. Падарин отличный Несчастливцев. Замечательно проводит артист последний акт. Здесь он наиболее ярок, выразителен и силен. Но самое ценное — это общая верная, талантливая и сильная передача этой роли. Во всяком случае, исполнение этой роли — большая победа г. Падарина.

Аксюшу играла г-жа Алексеева. У артистки нет для этой роли молодости, но она создает трогательный образ.

Исполнение не идеальное, но более чем удовлетворительное. Гурмыжская очень типична в исполнении г-жи Грибуниной. Очень ярок Буланов у г. Васенина. Интересен г. Красовский (Милонов). Типичны гг. Гремин (Восмибратов) и Полетаев (Карп). Не удается подделка под народность у г. Музиля, но роли он не портит.

Исполнители имели большой и заслуженный успех.

Гольдони в Камерном театре

27 января

Камерный театр для четвертой своей постановки взял интересную пьесу К. Гольдони «Веер». Но, несмотря на то, что эта комедия интересна, не во всем можно приветствовать выбор этой пьесы. К. Гольдони здесь не так ярок, как в «Хозяйке гостиницы», которую мы видели в прошлом сезоне в Художественном театре. Там комизм действовал. Здесь комизм слишком далек от нас, и на нас не могут действовать кувыркания, падения. Теперь нам ближе юмор Шоу и Уайльда, холодный английский юмор, а не солнечная буффонада Гольдони. Затем многое в «Веере» слишком близко к «Хозяйке гостиницы». Образы графа и Креспино очень близко подходят к образам маркиза и Фабриццио из «Хозяйки». И это расхолаживает впечатление, не дает нужной силы.

Камерный театр недурно справился со своей задачей, но здесь снова сказался обычный недостаток этого симпатичного театра — относительная слабость артистических сил, сказалось и обычное достоинство театра — наличность превосходных декораций и хорошей постановки.

Декорации для пьесы Гольдони рисовала талантливая художница-футуристка Н. С. Гончарова. Ее талант, резкий и яркий, ее всегдашнее умение весьма искусно комбинировать цвета и давать красочную картину очень пригодились для вчерашнего спектакля. Интересен нарисованный нарочито схематично занавес, по идее очень близко подходящий к занавесу К. Сомова. Декорация площади великолепна. Здесь или режиссер помог художнице, или художница помогла режиссеру, но Н. С. Гончарова и А. Я. Таиров сумели дать картину настоящей итальянской площади. Вообще же постановка А. Я. Таирова хороша. Группы очень милы, общий тон передачи комедии строго выдержан в комедийном духе.

Относительно исполнения нужно заметить, что итальянского темперамента и пылкости и в помине не было. Внешне все были очень типичны, но русский темперамент прямо противоположен итальянскому, и невозможного нечего и требовать.

Из исполнителей на первом месте Н. П. Асланов (граф). Это очень выдержанная и интересная фигура. Превосходен грим, тонки интонации, мягок юмор. Хорошо играет и В. А. Подгорный (аптекарь). Он тоже очень комичен и верно передает роль.

Славная парочка А. Г. Коонен (Джанина) и С. С. Ценин (Креспино). Оба они молоды, оба отлично играют, оба красивы. Но в то время как в игре А. Г. Коонен видна какая-то грусть, присущая изящному дарованию талантливой артистки, С. С. Ценин молод и весел без всяких «но». И это отсутствие «но» к лучшему. И все же А. Г. Коонен хорошо передает роль, и игрой обоих артистов любуешься.

В маленькой роли трактирного слуги очень комичен И. И. Аркадин. Типичный итальянский мальчик Р. П. Кречетов (Лимончино). Удовлетворительны О. П. Гагарина (Джельтруда) и Г. Н. Воскресенский (Мораккио). Н. И. Чемезова и Е. А. Гайдаров (певцы) эффектны, но не темпераментны. С. Д. Тихонравов (слуга) неплох и выдержан. О. Н. Фрелих (Эваристо) неудачен. В нем мало итальянца, он однообразен, нет переживаний. Внешний образ довольно стилен. В. М. Тархова (Кандида) бледна. Очень шаржированно и очень внешне играют В. А. Сухарев (дель Чедро) и М. А. Громов (Коронато). Невероятно крикллива Е. А. Миронова (Сусанна).

В общем — при всех недостатках — интересный спектакль.

Испорченный Достоевский

«Униженные и оскорбленные» в театре Незлобина

28 января

Теперь инсценировки в большой моде. И по большей части инсценировки эти очень неудачны. Так, плохо инсценирован «Обрыв», плохо поставлены у Незлобина «Униженные и оскорбленные». Переделыватель последнего романа А. Л. Желябужский сгорал желанием пере-

нести на сцену все содержание романа, что, конечно, совершенно невозможно. Поэтому он прибег к переносам одних сцен к другим. Особенно этими переносами и нахальностью отличается седьмая картина. Вообще А. Л. Желябужский совершенно извратил и испортил произведение Достоевского. Переделка «Обрыва» кажется гениальной по сравнению с неприличной переделкой артиста Малого театра. На глазах А. Л. Желябужского была идеальная инсценировка «Братьев Карамазовых», вполне приличная и интересная «Идиота» и «Николая Ставрогина». Но г. инсценировщик решил пойти собственным путем, не церемониться с Достоевским и создать собственное, совершенно не похожее на роман гениального писателя произведение, а для этого при благосклонных аплодисментах восторженной незлобинской публики, в порыве вдохновения молодого нарождающегося, не в пример каким-то Достоевским, гения роман искромсал, то есть совершил позорное и некрасивое дело.

Под стать переделке была и небрежная постановка А. А. Чаргонина. Пьеса поставлена в неудачных и неинтересных декорациях В. А. Невструева. Все неряшливо, грубо. В постановке преобладает и царит в лице того же режиссера и декоратора покоривший незлобинскую труппу А. Л. Желябужский.

Мало интересного и в игре артистов. Можно отметить как хороших исполнителей Е. Т. Жихареву (Наташу), Л. С. Ардатову (Нелли) и В. И. Неронова (Малобоев).

Е. Т. Жихарева не дает нужной молодости, и потому первый акт у нее проходит неинтересно. Но Наташу несчастную, Наташу брошенную она играет превосходно. Тонкая и интересная игра артистки всегда увлекает зрителя.

Неожиданно хорошо играла Л. С. Ардатова. Артистке очень трудно было перевоплотиться в маленькую девочку-сиротку, но она этого достигла и свою роль провела глубоко и трогательно. Верно, роли грустных людей ближе к индивидуальности артистки, чем сияющая молодость.

Очень сочно ведет свою маленькую сценку В. И. Неронов и создает очень яркий образ.

С достоинством ведет свою роль П. И. Старковский (Иван Петрович). Д. Я. Грузинский (Ихменев) играет в духе мелодрамы, но он местами недурен. О. П. Нарбекова (Ихменева) трогательна. Не в средствах А. П. Нели-

дова роль князя, но он играет ее верно, хотя чрезмерно подчеркнуто. В. И. Лихачев (Алеша) не дает кристальной чистоты, а это самое важное в этой роли. М. С. Дымова (Катя) довольно бледна, в ней не чувствуется силы. Недурна Е. А. Сперанская (Мавра).

В общем — спектакль неудачный.

Удачны и интересны были русские песни, исполнявшиеся в фойе А. И. Третьяковой, Е. П. Лилиной и другими незлобинскими артистами, и «Санта Лючия» в исполнении Ж. У. Лесли. Цель этого — собрать деньги на табак армии — была, видимо, достигнута.

Новый драматург

«На паях» в Московском драматическом театре

30 января

Новой пьесой «На паях», поставленной в Драматическом театре, дебютировал известный беллетрист И. С. Шмелев. Дебют, против ожидания, оказался безусловно неудачным. Произведение И. С. Шмелева — старый и надоевший перепев о борьбе «отцов и детей» в современной фабричной и купеческой среде. И. С. Шмелев от шаблона не ушел и написал скучную и банальную вещь, очень близкую к пьесам С. Д. Разумовского и И. Сургучева. Но последние авторы все же более самостоятельны, а автор «На паях» просто повторяет образы этих пьес. Так, мать «Торгового дома» И. Сургучева равна бабушке пьесы И. С. Шмелева, младший сын — Даниле; старший Бросов «Главной книги» С. Д. Разумовского — Евграфу Нагибину. И поэтому пьеса оказалась очень скучной и неинтересной. Несколько блесток проскальзывающего таланта не могут заменить отсутствующего содержания. Кроме того, действия в пьесе, ни внутреннего, ни внешнего, почти совсем нет, и первые три акта ничего не прибавляют к уже известному зрителям из первого акта.

Театр к неудачной пьесе И. С. Шмелева отнесся с большим вниманием и, насколько мог, оживил пьесу, дав и хорошую постановку и безусловно недурную игру.

Ставил пьесу А. А. Санин, и хотя в пьесе нет массовых сцен, которые так удаются талантливому режиссеру, он сумел дать много интересного. Пьеса идет в ровном тоне, никогда не переходящем строгих границ фабрично-

го быта и не уклоняющемся ни в сторону трагедии, ни в сторону фарса, к чему могли бы подать повод некоторые сцены.

Лучше всех играют Е. П. Шебуева (бабушка) и Б. С. Борисов (Евграф Нагибин). В их исполнении настоящий быт и глубокая внутренняя правда. Превосходна и внешность обоих артистов, дающих яркое и проникновенное изображение.

Но в спектакле вообще нет неудачных исполнителей.

Удачны Н. Н. Соснин и Е. А. Буткова (молодые Нагибины). Последней лишь следует обратить внимание на хромающую у нее дикцию. Дает жуткую фигуру в роли дедушки В. Ф. Вендрих-Игренев. Недурна О. В. Рахманова (мать). Очень хорошая пара Похлебовых — Н. А. Лисенко и Г. А. Кувичинский, но последний в начале пьесы чрезмерно кричит. В эпизодических ролях «чужой жены» Лили и юрисконсульта останавливают внимание Н. Г. Салин и И. И. Мозжухин, хорошо передающие эти роли. А. М. Волжин и С. В. Стренковский удачны. Неплох и М. Л. Масин.

Вполне приличны декорации Д. А. Колупаева.

В общем — театр дает больше автора.

Игорь Северянин

31 января

Вчера состоялся четвертый поэзо-вечер «гения» Игоря Северянина и принес с собой большое разочарование. Вообще творчество Игоря Северянина упало. Его «Ананасы в шампанском» лучшее тому доказательство. Этот сборник стихов, за исключением немногих, бездарен. Первая его часть лишена остроты и яркости «Громокипящего кубка» и более неудачной «Златолиры», вторая — банальна.

Игорь Северянин пошел по пути «грезо-фарса», и большинство «поэз», «пропетых» поэтом на вчерашнем вечере, относится к этой «фривуазной» области. Эти сюжеты доставляют ему, видимо, большое удовольствие, и поэт не только не скрадывает эти рискованные мысли, но, наоборот, очень их подчеркивает и смакует.

Очарование передачи стихотворений, покорившей в первый его вечер, рассеялось, как дым. Эти напевы, однотонные и однообразные, часто мешающие добраться

до смысла туманных «поэз» Северянина, утомляют слушателя.

«Игорь» пропел с десяток «поэз», и новых и старых; и нужно сказать, что новые не дают и намека на безусловное очарование старых, как милый «Женоклуб». Все «новое» — вымучено и надумано. Поэт теперь пишет не потому, что пишется, а для публики.

И публика благодарна Игорю Северянину. Вчера зал Политехнического музея был совершенно переполнен: «яблоку было негде упасть».

Успех поэт имел громадный. Зала стонала и ревела от восторга, полученного от заунывного чтения «божественного» Игоря.

«Жидовка» в Опере Зимина

1 февраля

«Жидовка», старинная опера Галеви, в Опере Зимина — отличный спектакль, интересный и яркий. Сама по себе опера Галеви и не очень интересна и не очень талантлива. Но очень интересно либретто Скриба. Оно сделано очень эффектно и прямо-таки захватывает. Музыка мелодична, красива. Но все же опера Галеви может нравиться лишь при очень ярком и сильном исполнении.

В Опере Зимина это необходимое условие достигнуто. В опере участвуют такие силы, как И. С. Дыгас (Элиазар), Н. П. Кошиц (Рахиль), С. П. Юдин (Леопольд), К. Д. Запорожец (Де Броньи). Евдокию поет К. Е. Роговская, Руджиеро — А. И. Хохлов.

Такой состав заранее обеспечивал успех спектаклю.

И. С. Дыгас в общем отличный Элиазар. Его игра очень сильна и интересна, хотя в общем он, видимо, артист внешности. Голос звучит превосходно. Ария «Рахиль, ты мне дана» исполнена очень красиво.

Превосходна Н. П. Кошиц. Это удивительно талантливая артистка. В ней счастливым образом сочетались исключительный голос, очень большой сценический талант и врожденная музыкальность. Все эти качества с новой силой сказались в великолепном исполнении партии Рахили, проведенной с большим, прямо-таки трагическим подъемом.

С. П. Юдин по обыкновению подкупает своим нежным и тонким голосом и мягким исполнением. Он —

очень хороший Леопольд. Серенада первого акта спета со вкусом и изящно. Все арии спеты превосходно.

Несомненно и Н. П. Кошиц и С. П. Юдину предстоит очень большая будущность, которой И. С. Дыгас уже добился, как добился и К. Д. Запорожец.

К. Д. Запорожец пост кардинала прекрасно. Голос глубок и в то же время мягок. Сценическое исполнение тоже недурно. Вообще это одна из тех редких партий, которые вполне подходят к превосходному голосу К. Д. Запорожца.

К. Е. Роговская мила в роли Евдокии. А. И. Хохлов блещет своим голосом, но сценического образа не дает. Странно звучал бас А. В. Кузина в партии Альберта.

Очень хороша постановка А. В. Ивановского, простая и изящная. Интересны и хорошо задуманы декорации И. С. Федотова. Лишь неудачен задник третьей картины.

В общем — превосходный спектакль, настоящая «музыкальная драма», по праву имевшая громкий успех у публики.

«Мечта любви» в Московском драматическом театре

12 февраля

Странная пьеса «Мечта любви». Ее написал покойный А. И. Косоротов, жизнь которого так трагически пресеклась. «Мечта любви», кажется, была его любимейшим созданием, которому он отдал свои силы и свою любовь. Видно было, что писателю очень близка выбранная им тема, что она его сильно захватила. Но А. И. Косоротов не справился с поставленной самому себе задачей. Он хотел создать пьесу, подобную романам Достоевского, но не смог. Поэтому-то у него и получились такие провалы, как между первыми тремя и последним действием. Это та же ошибка, которую позднее повторил Андреев в «Екатерине Ивановне». Кроме того, в пьесе много банальностей, «жалких» слов и «жалких» сцен. Но, несмотря на это, пьеса интересна и смотрится со вниманием.

Вдобавок главную роль Мари играла Е. А. Полевицкая. Е. А. Полевицкая — очень интересная артистка и, как кажется теперь — после четвертой ее роли, артистка

если и небольшого разнообразия, то большого искусства создавать различные образы. Она превосходно играет Мари. В ее исполнении много искренности, хотя блестящая техника артистки преобладает над переживанием. Она сумела обойти все непонятные места роли и создать живой образ. Говорят, Е. А. Полевицкая — блестящая Екатерина Ивановна. Вероятно, она взяла от андреевской героини очень многое для изображения Мари, так как эти роли очень сходны между собою. И Мари четвертого акта, Мари — Екатерину Ивановну последних двух действий она играет очень остро и сильно. Запоминается очень удачный внешний облик. Но провала Е. А. Полевицкая своим исполнением заполнить не могла, и ее появление в четвертом акте все же удивляло. В общем, повторяю, Е. А. Полевицкая превосходная Мари.

Очень хорош и Н. М. Радин (Андрей). Он сумел отойти от себя и дать образ русского человека, большого ребенка. Исполнение мягко и дышит любовью.

Очень стильна в первом действии А. П. Морозова (мисс Айлоу). Забавна М. К. Коссацкая (мисс Блэк). Хорошо акцентирует Д. А Дмитриев (Пандаров). Я. Д. Южный (Жемчужин) вполне приличен, хотя ничего яркого не дает. Н. Г. Салин (Нуну) играет так, как она играет всегда: однообразно, резко, без нюансов, однотонно и нарочито, но никогда роли не портит. Так было и вчера, будет и всегда. Хотя, конечно, роль можно было передать теплее и мягче.

И. Ф. Шмидт пьесу поставил достаточно красиво, а В. Е. Егоров, автор декораций к «Синей птице», дал прекрасную рамку спектаклю, который имел шумный успех у переполненного, вплоть до приставных стульев, зрительного зала.

Сказка украинской ночи

«Майская ночь» в Опере Зимина

14 февраля

Эту сказку украинской ночи дал нам Римский-Корсаков. Чародей звуков, некоронованный король музыки — он волшебной своею палочкой оживляет умершие уже картины, и его могучий дух поет о несбыточных мечтах, о поэтических грезах. Дивный сказочник рассказал

сказку о тихой украинской ночи, прозрачной и чарующей.

«Тиха украинская ночь...»

Вы помните эти строфы — сны Пушкина? Их дает в музыке Римский-Корсаков. Вы помните описание ночи у Гоголя? Их дает в музыке Римский-Корсаков. Его опера — «Майская ночь» — прозрачна и светла; она вся легкая и воздушная. И то, что в ней много комического элемента,— это хорошо. В этом сказывается мудрая простота и великое искусство.

Ночь, майская ночь! Как она хороша. Прочтите Пушкина, Гоголя, послушайте Римского-Корсакова, и на душе станет легко и светло, как от прикосновения к неизбывному источнику вечной жизни. Свет и любовь, тончайшая поэзия, незаметная грусть и звучный смех — все это у Римского-Корсакова.

Эту чудную сказку возобновили вчера в Опере Зимина. Возобновление довольно удачно, но сказки мало, в постановке П. С. Оленина лишь намек на сказку. Нет нежности, нет сна. Но все же многое удачно, и аромат сохранен.

Декорации А. И. Маторина стары, но просты; лишь в последнем акте назойливо мозолит глаза громадное зеленое пятно. Но и в них мало сказки и, кроме того, они чересчур серы, не красочны.

Веселое в исполнении — хорошо. К. Д. Запорожец превосходно поет Голову и играет весьма недурно. Тонко и остро проводит роль писаря К. И. Чугунов. Шаржирован, но смешон Н. Л. Благовещенский (Винокур). Превосходен В. А. Люминарский (Каленик). Е. Ю. Евгеньева мастерица на характерные роли, но Свояченица лишена яркости, хотя она отнюдь не плоха.

Партию Левко поет В. П. Дамаев. У артиста чудный голос, но он в «Майской ночи» звучал напряженно и далеко не свободно. Поэтому пение В. П. Дамаева не все равноценно. Но слушать артиста, даже когда он не в голосе, большое наслаждение. А вчера В. П. Дамаев многое спел и безотносительно превосходно. Игра неплоха, но иногда чересчур оперна.

Ганка — К. В. Васенкова. У артистки обширный и красивый голос, но малоподвижный. Е. М. Попова мило поет Панночку, но ее пение довольно однообразно, хотя и красиво.

Спектакль имел громадный успех.

Инсценированная Библия

«Руфь» в Опере Зимина

17 февраля

М. М. Ипполитов-Иванов в поисках сюжета взялся за Библию и из поэтичной книги «Руфь» выкроил оперу «Руфь», предусмотрительно назвав ее «библейскими сценами». «Сцены» М. М. Ипполитова — не откровение, но удовольствие они доставить могут. Вся опера большого впечатления не производит, но отдельные места очень красивы. Так, прекрасны все восточные мотивы, как молитва Ноемнь в последнем действии, танцы Альмей. В этих местах оркестр звучит очень колоритно и красиво. Много и других красивых мест: такова вся партия Ноеминь, песни Рувима.

Но партия самой Руфи совершенно безжизненна и в либретто и в музыке. Но талант Н. П. Кошиц, этой прекрасной артистки, сумел оживить этот образ. Певица вложила и в игру и в пение много искреннего и нежного чувства. Весь он мягок и светел. К тому же богатый голос Н. П. Кошиц звучал превосходно, давая очаровательную гамму звуков.

Ноеминь пела К. В. Васенкова. У нее очень красивый голос, но, видимо, эта партия для нее низка. Исполнена же она была все-таки хорошо. Слабее сценическая сторона, совершенно неудачен грим. Е. М. Попова (Орфа) поет мило; сценического образа совершенно не дает.

Рувим — В. П. Дамаев, певший с анонсом о нездоровье. Нездоровье это, видимо, мало отразилось на голосе певца: он звучал лучше, чем в субботу на «Майской ночи». Певец не брал лишь очень высоких нот, но, в общем, пение В. П. Дамаева снова поразило красотой и богатством звука. Но играл В. П. Дамаев неважно: ему больше подходят партии русских людей, где есть возможность блеснуть ширью и удалью.

С удовольствием слушал М. В. Бочарова (Вооз). Красивое, ровное, осмысленное пение; лишь иногда вредит маленькое дрожание голоса; играет М. В. Бочаров также весьма недурно. А. В. Кузин (Семмей) и Е. С. Кипаренко (Жнец) поют красиво. В четвертом действии танец Альмей исполнила г-жа Гамсакурдия мило, но не более; технически иногда нечисто, без темперамента.

Очень грубо вел оркестр Ю. М. Славинский и порой заглушал певцов.

Оригинально задумана постановка П. С. Оленина, но довольно небрежно порою выполнена. Декорации А. И. Маторина просты, и даже чересчур, не написаны, а набросаны.

В общем приятный, но скучноватый спектакль.

Новый фарс у Незлобина

18 февраля

Одной из боевых пьес нынешнего сезона была легкая комедия-фарс «Бабушка». И Незлобин пошел по пути наименьшего сопротивления — решил поставить еще одну такую пьеску. Выбор остановился на «Короле Дагобере», комедии какого-то французского автора, скрытого за именами переводчиц — талантливой юмористки Тэффи и Элио.

Пьеска безобидна, достаточно остроумна, но довольно-таки нелепа и за пределы фарса не выходит. У Незлобина ее сыграли довольно легко.

Сам Дагобер — А. В. Рудницкий был лишен необходимой молодости. Но играл недурно, хотя его легкость довольно определенного и не особенно высокого пошиба.

Двух соперниц изображали Л. Д. Рындина (королева) и Б. И. Рутковская (Нанильда). Обе они были красивы, но обе играли небезупречно, хотя и очень мило. Л. Д. Рындина более мягка и изящна. Б. И. Рутковская и в этой роли проявляла свою обычную любовь к позерству. Эта роль наиболее неудачная из всех сыгранных ею в Москве. Но артистку всегда приятно смотреть благодаря ее довольно милой игре. Серьезного значения исполнение Б. И. Рутковской, за немногими исключениями, не имеет, а при известной работе над собой этого можно было бы достигнуть.

Но превосходны были В. И. Неронов (Элуа) и Д. Я. Грузинский (Одорик). Их сценка в первом акте удивительно комична, их появление в последнем акте очень эффектно. И все это достигнуто без малейшего шаржа, простыми и верными средствами.

В. А. Невструев дал милые, хотя и небрежные декорации. Лучше — первый акт.

Н. Н. Званцев пьесу поставил красиво.

Публики очень много, и успех большой.

Франко-бельгийский вечер

22 февраля

Вчерашний вечер директора театра L'oeuvre О.-М. Люнье-По и г-жи Сюзанн Депре привлек в Художественный театр много публики и прошел очень удачно.

На сцене — декорация третьего акта «Горя от ума», и в этой изящной и стильной обстановке собрались участники вечера.

О.-М. Люнье-По в живой и остроумной форме передал интересную лекцию на тему: «Бельгийская литература за последние 50 лет». Его язык, увлекательный и легкий, сумел, не вдаваясь в подробности, очертить и историю и характер этой литературы. С другой стороны, несколько остроумных «mots» и анекдотов очень оживили это очаровательное «causerie littéraire», доставивши много удовольствия публике, наградившей О.-М. Люнье-По шумными аплодисментами.

Параллельно с лекцией шло чтение произведений бельгийских авторов. Читали как артисты Художественного театра, так и французские гости. В. В. Барановская искренне и тепло прочла «Незримую доброту» М. Метерлинка, очень сильно и глубоко читала О. Л. Книппер-Чехова, одна из лучших, если не лучшая участница вечера.

В чтении О. В. Гзовской было много надуманности и неискренности, хотя многие детали чтения очень изящны. И. Н. Берсенев читал пылко, но крикливо. В. И. Качалов с мистической жутью прочел стихотворения Верхарна.

Другую картину представляло чтение О.-М. Люнье-По и г-жи Сюзанн Депре. Лекция первого разрушила сложившееся среди русских убеждение в ничтожности и отсталости французского театра, но чтение этих артистов, во всяком случае интересное, показало, что все же французский театр далеко отстал от русского. Больше всего тронуло чтение О.-М. Люнье-По отрывка из «Пелеаса и Мелисанды», чтение тонкое и интимное, полное глубоких нюансов. Остальное же и О.-М. Люнье-По и Сюзанн Депре читали в приподнятом духе речью, почти переходящей в пение. Это по самой своей основе неприемлемо для русского театра, требующего прежде всего и искренности и теплоты. Но искусство этих артистов, в особенности г-жи Сюзанн Депре, сделало то, что их

чтение доставило все же очень большое удовольствие. Их чтение по-истинному театрально: близко к игре и порою в нее переходит. А тогда, когда г-жа Сюзанн Депре с большим подъемом и темпераментом прочла стихотворение Дамоканса о Бельгии, это было поистине отлично, безотносительно превосходно.

В заключение была сыграна сцена из «Сафо», которую мы видели в этом сезоне в театре Незлобина с одной из наиболее талантливых артисток Москвы — Е. Т. Жихаревой — в заглавной роли. В маленьком отрывке г-же Сюзанн Депре не удалось изгладить воспоминаний об этой артистке, но наша французская гостья показала и искренность, и теплоту, и внешнюю эффектность игры, красивые позы. Не было глубины, но исполнение было безусловно хорошим. О.-М. Люнье-По в своих коротеньких репликах не мог дать ничего, но его игра, насколько можно судить, благородно сдержанна.

Исполнители имели громадный успех.

Еще одна инсценировка

«Гимн Рождеству»
в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской

20 февраля

В Театре имени В. Ф. Комиссаржевской третьей постановкой явилась инсценировка рассказа Ч. Диккенса «Гимн Рождеству». Эта вещь была впервые исполнена на экзамене в школе Ф. Ф. Комиссаржевского и в этом сезоне была перенесена на сцену его театра. Эта постановка безусловно лучше и «Димитрия Донского» и пьес Мольера и Островского. Но это «лучше» весьма относительно. Все равно дает себя чувствовать недостаток актерских сил. Мало одной постановки, а Ф. Комиссаржевский все строит на одной постановке, не замечая того, что и его работа, работа режиссера, от этого страдает. Достаточно сравнить спектакли незлобинского театра, режиссировавшиеся Федором Комиссаржевским, и спектакли в его театре, чтобы увидеть, что талант Ф. Комиссаржевского вперед не подвигается.

«Гимн Рождеству» поставлена весьма недурно, и, конечно, не вина Федора Комиссаржевского, что в этом же сезоне Студия Художественного театра показала нам такое совершенное сценическое создание, как инсцени-

ровка рассказа того же Ч. Диккенса — «Сверчок на печи». Но поневоле напрашиваются сравнения, и приходишь к выводу, что и рассказ выбран менее интересный и что поставлен-то он гораздо менее удачно, не говоря уж о слабой актерской игре. В постановке нет того аромата поэзии, нет сказки, которая так пленяла, так очаровывала в спектакле студии. Здесь не был инсценирован именно Ч. Диккенс, была просто интересная постановка какой-то пьесы.

Были в постановке и блестки стиля, как, например, чтица, помещающаяся в середине зрительного зала,— суровая пожилая леди. К сожалению, Г. И. Серова — чтец — не могла по своей молодости произвести вполне благоприятное требуемое впечатление.

Очень мила декорация Ю. П. Анненкова, очень хороша перемена декораций между картиной у Боба Кратчита и картиной у Фреда. Обе эти картины и первая дали наибольшее впечатление, были очень мило поставлены. Но лишь дело касалось духов -- дело значительно портилось. И Ф. Ф. Орбелиани (три духа Рождества), и А. А. Раменский (призрак Марли) не могли дать ничего похожего на духов. Был не интересный и не бывший в состоянии никого обмануть маскарад. Самому Скруджу — Л. А. Эбергу, несмотря на все старания артиста, не удалось скрыть своей молодости, которая настойчиво виднелась за всеми старческими покряхтываниями и вздохами, которыми исполнитель уснастил свою роль. В общем — приличное, но неяркое исполнение.

Остальные роли очень невелики, но был удачен М. А. Терешкович (Боб) и неплох П. Ф. Шаров (Фред).

Публики очень мало.

Плохая пьеса Островского на сцене Малого театра

7 марта

Малый театр возобновляет в этом сезоне уже четвертую пьесу Островского. «Картины московской жизни» принесли театру большой успех благодаря сыгранности труппы, превосходному ее исполнению. И пьесы были забавны, и радовали г-жи Лешковская и Садовская. Теперь и пьесу поставили неудачную и не было прекрасного исполнения.

«Трудовой хлеб» — типичная слезливая мелодрама. Благородный дядя, благородная племянница, неблагородный чиновник, неблагородный мот-совратитель, честная бедность и бесчестное богатство, сентенции и монологи — все это сыпалось со сцены как из рога изобилия. В этой пьесе совсем не чувствуется Островский: все его недостатки возросли до гиперболических размеров, все его достоинства сделались микроскопическими. Такую пьесу играть очень трудно. И это чувствовалось на всем протяжении спектакля. Играли очень недурно, но было мало искренности.

Корпелова с большим искусством изобразил г. Правдин. Особенно удачен он был в местах роли не патетических. Там было много ума, отточенных интонаций. В общем — отличная верная фигура. Прелестен в роли Потрохова г. Климов. Грим очарователен. Общая передача роли мягкая и тонкая. Наташу мило играла г-жа Найденова, но не было настоящей силы, ее слезы не трогали. Г-жа Щепкина мило передает Женечку. Красивую, эффектную фигуру дает г. Садовский (Грунцов). В роли Чепурина по обыкновению очень хорош г. Яковлев, дающий и значительную теплоту и большую типичность. Г-жа Турчанинова осталась и в этой роли г-жой Турчаниновой: прилично. Изящен г. Максимов (Копров). В эпизодической роли старой ключницы выделяется г-жа Рыжова, дающая яркую фигуру, трогательную и забавную. Г-жа Матвеева (Маланья) местами выпадает из стиля.

Публики умеренное количество, успех г. Правдина большой.

«Каждый человек» в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской

10 марта

Наконец-то Театр имени В. Ф. Комиссаржевской дал вполне хорошую постановку. На этот раз он остановил свой выбор на английском «представлении», точнее, мистерии: «Каждый человек». В ней изображена жизнь каждого богатого человека, приближение смерти, измена друзей и родственников. Этой мистерией воспользовался несколько лет тому назад для своей драмы «Jedermann» немецкий поэт Гуго фон Гофмансталь, и его переделка с

большим успехом шла в театре М. Рейнгардта. Теперь эту пьесу там не ставят.

Федор Комиссаржевский отлично поставил это представление, сочетав изобретательность с простотой. Конечно, были маленькие промахи, вроде одежды Человека, некоторой лубочности декорации второй картины. Но нужное настроение было создано, настроение возвышенное и мирное. Эффектен контраст первой и третьей картин. Прекрасны костюмы Должника и его детей. Есть религиозность в последней картине.

Играли недурно, но хотелось бы большего углубления.

Ф. Ф. Орбелиани — Человек — был очень искренен, и эта искренность подкупала. Многое очень удачно. Все пережито, есть жуть во второй картине, легкомысленная серьезность в первой. По внешности очень хорош. В. А. Носенков — Приятель — играл в усвоенной им тихой, невыразительной манере. Он неплох, но эта вечная «сурдинка» надоедает. Хорош в роли Должника М. А. Терешкович.

Очень неудачны женщины: Е. В. Мартова (Возлюбленная), играющая очень плохо, О. Н. Демидова, совсем комичная в роли Смерти, Г. И. Серова, скучно и жирно произносящая роль Веры. Лишь О. Н. Монакова (Добрая фея) оставила хорошее впечатление. Комичны Л. А. Эберг и Г. Г. Некрасов (Худой и Толстый братцы). Прекрасен Черт — В. В. Симоновский. Оригинальный и яркий рисунок.

Очень живо проходит второй акт. Удачно пение.

Вампука в Опере Зимина

«Бал-маскарад» Верди

13 марта

В Опере Зимина постом воцаряется «Вампука». Война не дала возможности исполнить обычая прошлых лет: итальянских гастролеров. Но, верный своему принципу «овампучивать» постом свой театр, Зимин выпускает теперь русских гастролеров, но поют они по-итальянски. Когда пели Маттиа Баттистини, Джузеппе Ансельми, Мария Гай, Мария Лябиа, было вполне естественным итальянское или французское пение. Морщились, негодовали на «вампучистость», но слушали. Сам Зимин в прошлом

году понял всю нехудожественность своей системы и, поставив «Марию ди Роган» для М. Баттистини, избежал смешения языков, заставив всю оперу разучить по-итальянски.

Вчерашний же спектакль оставил в общем определенно отрицательное впечатление. Русские певцы: Г. А. Бакланов, В. В. Люце, И. С. Дыгас, Г. Поли-Скворецкая пели по-итальянски, остальные по-русски.

Вдобавок была ужасная постановка, несрепетированность, и это после прекрасных, сделавших бы честь любому театру постановок «Жидовки» и «Аскольдовой могилы».

Само исполнение и пение тоже не оставило блестящего впечатления.

Лучше всех пел и, пожалуй, играл И. С. Дыгас (Ричард). Его исключительный голос звучит превосходно. Он легко и свободно берет высокие ноты и очень недурно играет.

Г. А. Бакланов в партии Ренато чрезмерно «злодейственен». Краски положены слишком густо. Его Ренато впечатления не производит. Некоторые позы очень удачны. Пение не на высоте. Сначала артист, видимо, не распелся. Но четвертая картина была спета значительно лучше и, если бы не неудачные верхние ноты, оно могло бы быть признано очень хорошим. К сожалению, в голосе Г. А. Бакланова мало теперь «бархатистости» и мягкости: голос его жесток.

Очень милый и изящный паж — В. В. Люце. Поет артистка тоже мило. Голос у нее не блестящий, но умеет она владеть им превосходно. Г. Поли-Скворецкая в роли Амалии дала блестящий образ тех «вампучистых» примадонн, которые, как мы надеялись, уже начали исчезать со сцен наших театров. Голос у нее хороший, но резкий, ничего выдающегося не представляет.

Остальные партии очень малы.

Голос Е. В. Нечаевой (Ульрика) с каждым разом все более и более портится. У артистки во всяком случае не контральто, а ей поручают исключительно контральтовые партии.

Вполне приличны В. А. Люминарский, А. В. Кузин, Ф. А. Антонов.

Публики много, успех большой.

«Манон» в Большом театре

23 марта

В Большом театре для второй новой оперной постановки взяли оперу Массне «Манон». Эта опера — типичное произведение Массне. Легкая, изящная музыка, очень милая и симпатичная, которая с удовольствием слушается, но не волнует и не оставляет следа в душе слушателя. Либретто этой оперы очень невыдержанно. А. Мельяк и Р. Жиль вовсе не уяснили себе или же не смогли уяснить публике истинных характеров Манон, Де Грие и в особенности Леско.

В Большом эту постановку как «постановку» признать удачной, конечно, нельзя. Старые декорации, которые мы уже видели или в «Вертере», или еще где-то. Но зато мы слышали чудный оркестр Большого театра под мастерским управлением г. Сука, слышали г-жу Нежданову и г. Собинова. И за это можно было легко простить и небрежность постановки и ветхость декораций.

Правда, г. Собинов (Де Грие) первые два акта пел совсем неудачно, и игра его была особенно приторна и слащава. Но, начиная с третьего акта, г. Собинов стал прежним г. Собиновым. Его голос звучал превосходно, и ария третьего акта была исполнена очень красиво. И исполнение сценическое стало вполне приемлемым, изящным.

Без оговорок превосходна г-жа Нежданова (Манон). Голос исключительной силы и красоты в соединении с изумительным мастерством пения заставлял вчера слушать г-жу Нежданову с неослабевающим вниманием. Вдобавок и сценическая передача была очень изящна, лишь в начале первого действия неудачна.

Хорош еще г. Пирогов (Леско). Хорошая игра, превосходный голос. Дан тип гуляки офицера. Мало графского в г. Осипове (граф Де Грие), но поет артист отлично. По обыкновению хорош г. Лосский (Гийо). Незаметен г. Мигаї (Бретиньи).

Публики много, и успех г-жи Неждановой и в особенности г. Собинова очень велик.

Поддельная Испания

«Духов день в Толедо» в Камерном театре

23 марта

М. А. Кузмин возомнил себя композитором и потому принялся за сочинение опереток и даже пантомим. Пантомиму его «Духов день в Толедо» поставил Камерный театр, и совершенно напрасно.

Музыка М. А. Кузмина определенно синематографического или даже кафешантанного пошиба. Слушать ее прямо неприятно. Либретто тоже, скорее, подходит к синематографу. Оно заполнено неприятными и грубыми эффектами: убийствами, сумасшествиями и тому подобным. Получилась «захватывающая драма» длиной в столько-то метров.

Театр отнесся к неудачному произведению М. А. Кузмина очень внимательно. Но Испании и на сцене было мало, как и в либретто и в музыке есть лишь плохая подделка под Испанию.

А. Я. Таиров недурно поставил пантомиму, в угоду М. А. Кузмину очень «испанил», и во многом совершенно неудачно. Павел Кузнецов дал недурные декорации, но гораздо худшие, чем к «Сакунтале».

Исполнение неровное.

А. Г. Коонен — Розалия красива, изящна, очень недурно танцует. Но для этой роли нужны С. В. Федорова 2-я или Е. В. Гельцер с их огненным темпераментом, который у А. Г. Коонен, к сожалению, все же отсутствует.

А. Г. Коонен — артистка склада лирического, и поэтому ей и удалась так Пьеретта в «Покрывале Пьеретты»; там все было построено на грусти. Здесь этого нет, и А. Г. Коонен красиво старалась дать «темперамент», но не могла этого сделать. Поэтому было лишь красивое и стильное исполнение талантливой артистки, нужно прибавить — драматической.

Теплую и трогательную фигуру дает Н. П. Асланов (Хиль). Стильно и красиво играет С. С. Ценин (Хуан), нужно лишь больше жизни, а то слишком мертв его испанец. Р. П. Кречетов (Фернандо) бледен. Тут нужно дать настоящую борьбу, настоящую страсть, а у Р. П. Кречетова лишь весьма отдаленные намеки на переживания. Очень плоха Л. А. Фердинандова. Слабое,

ученическое исполнение. Ни красоты, ни света. Недурен И. И. Аркадин (хозяин таверны).

Очаровательны марионетки в балагане. Их изображают Е. П. Асланова, М. И. Шарапов и С. Д. Тихонравов.

Публики достаточно. Успех есть.

Концерт в пользу Общества жен врачей

26 марта

Вчера в Благородном собрании состоялся концерт в пользу Общества жен врачей. Он вышел достаточно интересным, хотя и начался с опозданием на час и хотя обещанных Е. В. Гельцер, В. В. Свободы, А. А. Орловской, В. В. Максимова и К. Н. Игумнова не было.

Из исполнителей, конечно, лучше всех была А. В. Нежданова, исполнившая несколько романсов и «Соловья».

Ф. Б. Павловский, видимо, был не в голосе, иначе трудно объяснить такое слабое пение. Очень хорошо играла на скрипке Л. С. Любошиц и недурно играл на рояле Петр Любошиц. А. М. Лабинский пел недурно, но голос певца значительно утерял в красоте и силе. Очень мило, просто исполнила русские песни В. В. Макарова-Шевченко. Искренне, изящно, легко и свободно декламировала О. В. Гзовская, читавшая и В. Брюсова, и Игоря Северянина, и М. Метерлинка, и имевшая шумный успех. Н. Б. и В. Р. Иодко по обыкновению недурно играли на цитрах. С громадным успехом выступил Г. С. Пирогов, исполнивший «шаляпинский» репертуар очень недурно, хотя и чрезмерно подчеркнуто. Сильно читал монолог Самозванца А. И. Южин, которому устроили овацию. Я. Д. Южный передавал с успехом свои рассказы, не лишенные известной доли юмора.

Публики много, и успех исполнителей велик.

Инсценированная «Анна Каренина»

27 марта

У Корша поставили инсценировку романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Инсценировки теперь вообще в большой моде, и даже у Корша «Анна Каренина» уже

вторая инсценировка за этот сезон. Первой был «Обрыв», инсценированный очень неудачно, исполненный очень плохо, поставленный скверно.

«Анне Карениной» повезло больше. В. К. Татищев не стремился уже перенести на сцену все содержание романа, и это было значительно лучше. Конечно, были переносы из одной сцены в другую, из одного места в другое: это, безусловно, большой минус. Характер Анны выявлен в достаточной мере, зато плох Вронский.

Поставлена инсценировка тоже неплохо, но и не особенно хорошо. Обстановка в глаза не лезла, была проста, иногда, к сожалению, чересчур. Играли в общем плохо. Но и в исполнении были удачные места.

Это, во-первых, сама Анна в исполнении г-жи Кречетовой. Внешность ее мало отвечает сложившемуся представлению об Анне, и к игре артистки нужно привыкнуть. Первые две картины она не удовлетворяет. Может быть, это слишком мелодраматическая Анна, во многом неверная, но г-жа Кречетова играет сильно и ярко и головой выше других исполнителей пьесы. Она трогает зрителя, но иногда; видимо, г-жа Кречетова артистка ума, а не чувства. Но в общем Анна г-жи Кречетовой если небезупречна, то интересна и, повторяю, ярка.

Удачен и сам Каренин — г. Горич. Артист сумел дать теплоту, искренность, сумел показать в Каренине человека. Очень мила г-жа Надя Козлянинова, превосходно изображающая Сережу, тепло, искренне, живо, без театрального штампа.

Остальные уже значительно хуже. Лишь г-жа Валова, в общем бледная Китти, сумела дать хорошие моменты в объяснении с Левиным. Удовлетворительна была г-жа Радкевич (Долли). Г-жи Борская и Мартынова, хотя и ни с какой стороны не походили на княгинь Бетси и Мягкую, были приличны. Дальше идет уже безотносительно плохое исполнение. И здесь на первом месте г. Чарин — Вронский. Это было до такой степени слабо, лишено блеска молодого офицера, лишено страсти и силы, что смотреть было исполнение г. Чарина прямо-таки неприятно. Из милого Стивы Облонского г. Кригер сделал какого-то бонвивана весьма низкого, водевильного пошиба. Г-жа Струкова и г. Борисовский напоминали, скорее, кухарку и швейцара, чем князей Щербацких. Левин — г. Глубоковский ограничился светлым париком, находя его достаточным для изображения Ле-

вина. Г-жа Горичева усиленно изображала аристократку. В общем неудачно, и лишь г-жа Кречетова заставляла следить за спектаклем.

Кошмарный анекдот

«Скверный анекдот»
в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской

28 марта

В Театре имени В. Ф. Комиссаржевской поставили инсценировку рассказа Ф. М. Достоевского «Скверный анекдот».

Спектакль не лишен интереса. Режиссировал его Федор Комиссаржевский. Замыслом его было, видимо, дать звериный лик жизни, сделать скверный анекдот кошмарным, обратить его в сон. Поэтому-то и употребил он и сетку, отделяющую сцену от зала и заставляющую видеть все как бы в тумане. Поэтому-то и обе картины именин обращены в жуткую картину Броккена с взвизгиваниями, криками, истерическими воплями. Поэтому-то и сам генерал-либерал, герой этого анекдота, полон истерии, полон какой-то садистской передоновщины.

Картина в общем очень яркая, с красками чрезвычайно, даже чрезмерно густыми.

Таков замысел, каково же выполнение?

Тут снова приходится указать на недостаток чисто актерских сил.

В. А. Носенков (Пралинский) играл неплохо, но все это нужно выразить острее, ярче, сильнее. Артист не трогает, непрестанно видна игра, и на игре все и держится. Генерал В. А. Носенкова чересчур бледный и анемичный генерал. Но если не всегда есть сила, если нет переживания, то все характерное очень недурно. Но, чтобы прекрасно сыграть Пралинского, нужно иметь громадный талант К. Н. Рыбакова или В. Н. Давыдова, а его у В. А. Носенкова нет.

Таково исполнение единственной большой роли. Все остальное — эпизод. И этот эпизод сыгран удачно. Тут теплая фигура у Л. А. Эберга (Пселдонимов), очень типична А. И. Антонова (Новобрачная). Все гримы удачны, и все гости очень типичны для «кошмара».

В общем картина получилась, но она слишком подчеркнута.

«Два подростка» в театре Корша

29 марта

Корш поставил для закрытия сезона возобновленную в конце этого сезона мелодраму «Два подростка», озаглавленную им, впрочем, пьесой. Возобновление это принесло его театру шумный успех и полные сборы. И в самом деле эта постановка одна из лучших постановок его театра — теперешнего.

Литературные достоинства пьесы Пьера де Курселя очень невелики. Это типичная мелодрама с убийствами, слезами, кражами, несчастьями, радостями и счастливым концом.

В. К. Татищев, режиссировавший пьесу, не оправдавший надежд, возлагавшихся на него как на возродителя театра Корша, и к этой вещи подошел, не мудрствуя лукаво, не заботясь ни о стиле, ни о единстве игры.

К.К. Костин дал вполне приличные декорации, но, по обыкновению, очень крикливые: река чрезмерно синяя, небо чрезмерно голубое.

Играли в общем недурно.

Очень интересно и сдержанно играла г-жа Кречетова мать. Очень хорош внешний облик. Но снова был виден обычный недостаток этой более умной, чем даровитой артистки: отсутствие истинного чувства. В общем же г-жа Кречетова выделяется среди коршевских исполнителей благородством и сдержанностью своей игры, что всегда заставляет с удовольствием смотреть эту артистку, несмотря на такой большой недостаток.

Прелестны два подростка: г-жи Волховская и Валова. Они очень изящны и милы. Г-жа Волховская в роли Клодине дает нежность и лирическую задумчивость, г-жа Валова в роли Фанфана бесшабашную удаль и здоровье веселого мальчугана. В обеих артистках совсем не чувствуется travesti.

Г-жа Мартынова в роли Зефирины превосходна. Это сочное и стильное исполнение. Менее удачны гг. Кригер и Таланов, и совсем плох г. Трофимов. Хорошая фигура у г. Александрова, и очень плох г. Бестужев, фальшиво и деланно изображающий д'Альбоаза. По обыкновению с выкриками и совершенно в стиле мелодрамы

играет г. Чарин. Слаба г-жа Горичева. Хорош в эпизодической роли г. Горич.

Публики много, успех громадный.

В царстве смеха

«В царстве скуки» в Малом театре

4 апреля

А. И. Южину пришла в голову счастливая мысль поставить старую комедию Эд. Пальерона «Le monde, ou L'on s'ennuie», переведенную по-русски «В царстве скуки». Эта комедия очень мила и очаровывает своей наивностью и изяществом. Написана она очень умно, в ней прекрасные роли, которые в Малом театре разошлись весьма удачно. Благодаря этому получился очаровательный спектакль высокой комедии, было настоящее «царство смеха».

В особенности удачно разошлись женские роли.

Здесь лучше всех играют г-жи Лешковская и Шухмина. Г-жа Лешковская создает образ величавой герцогини, доброй и умной женщины. По обыкновению прелестны интонации, покоряет это умение говорить так тонко, умно, изящно. Сюзанна — это новое создание талантливой г-жи Шухминой, одинаково искусной как в комедии, так и в драме, но, к несчастию, находящейся в Малом театре в тени. Г-жа Шухмина играет Сюзанну превосходно: замечательно показано пробуждение любви в этой девушке-подростке, трогают ее искренние слезы, неподражаемо передаются все ее выходки. Удивительно сыграно кокетничание с Беллаком. Образ у артистки глубокий и содержательный; и все это дано в духе настоящей высокой комедии, все умно, красиво и верно.

Очень выдержанный и красивый образ у г-жи Левшиной — графини. Г-жа Комаровская очаровательная англичанка Люси. Г-жа Косарева изменила на этот раз своей грусти и очень мило передала роль веселой жены префекта — Жанны.

Неудачнее мужчины.

Хорош г. Максимов (Роже). Он искренен, молод, он живет на сцене. На этот раз было мало позерничанья, столь частого обычно в игре артиста, и г. Максимов показал, что и он может играть очень хорошо, освобождив-

шись от своих недостатков. Это очень приятно отметить. Беллака г. Худолеев делает чрезмерно ясным фразером; чересчур подчеркивает артист эту сторону характера Беллака. В остальном все сыграно хорошо и эффектно. Не все равноценно в игре талантливого г. Климова. На этот раз многие словечки можно было произнести ярче, легче. Но в общем г. Климов прекрасен.

Из эпизодических ролей очень колоритны гг. Сашин (престарелый хромой поэт), Юрин (генерал), Красовский (Тулонье). Г. Вишневский не особенно удачный Сен-Рео.

Поставлена пьеса Е. А. Лепковским очень недурно, с красивыми декорациями г. Сергеева.

Пьеса и исполнение имели шумный успех.

К сожалению, хорошее впечатление было испорчено постановкой шутки А. П. Чехова «Предложение». Лучше было бы не тревожить памяти «певца сумерек». Для его творчества совсем не типичны его водевили. И сыграна была шутка в водевильном духе. Г-жа Рыжова и гг. Гремин и Васенин хорошо играли водевиль. Но вряд ли это интересно и нужно.

На пути к возрождению

В, казалось бы, духовно бедной и скучной жизни современной Москвы можно с радостью и надеждой отметить один факт, одинаково характерный и для пролетарских масс и для передовых слоев интеллигентной молодежи. Возрождается и с новой силой утверждается интерес к искусству и поэзии, интерес, однако, не поверхностный, но глубокий и таящий в себе большие и прекрасные возможности. Возврат к искусству знаменуется благоговейным к нему отношением и отмечен духом исследования и искания. Светом науки озаряется прошлое поэзии, и заветы нашей литературы призываются с новой силой, чтобы уяснить наше настоящее.

В Студии Гунста ведет Вяч. Иванов семинарий по Пушкину, там же прочел Ю. К. Балтрушайтис свой замечательный доклад о «Внутренней готовности творчества», подлинно проникновенно вскрывший смысл происходящего: в этом докладе утверждается жертвенная сущность искусства, и замечательно, что в признании этой жертвенной сущности сошлись во время прений по поводу прочитанного столь различные по своим поэти-

ческим индивидуальностям художники, как Вяч. Иванов, М. О. Гершензон и И. Новиков.

И та молодежь, что стоит теперь на пороге искусства, пока заключенного в рамки интимности, пока подчиненная влиянию больших современных мастеров слова, с трепетом ожидает новых звуков, что слетят скоро на их миры; не как забаву, но как подвиг воспринимают они воскрешаемое искусство.

Возникают кружки начинающих поэтов, композиторов, актеров — все они проникнуты пониманием великой действенной значимости их призвания.

И если мы с их собраний уходим порой с сомнениями, если видим, что мучительны искания, теряется путеводная нить и обманчивая мерцает вдали звезда, то также подлинно и достоверно знаем, что путь искусства — путь торный и что в метаниях молодых поэтов — залог их грядущей победы.

И если в противоположность пролетарским поэтам поэтическое око молодых интеллигентов еще закрыто для радостного утверждения жизни и лирический пессимизм — преобладающий мотив их творчества, то уже откликается их творческая природа на загадки современности; и на эти звуки отзываются родственные голоса из ныне враждебных лагерей: скоро, скоро сменятся звуки лирической, субъективной драмы трубными голосами трагедии; в том творческом подъеме искусства, что начинает охватывать сейчас пролетариат и лучшие слои интеллигенции, и который служит залогом их примирения, зреет тот великий творец, кто, проникнутый мудрым наследием многовековой культуры и одухотворенный идеями нового мира, покажет путь к новому искусству и новой драме.

1917. Публикуется впервые.

А. А. Михайлова

Особенная книга

Павел Александрович Марков работал в театральной критике шестьдесят лет. Первая его статья была опубликована в 1919 году, последняя — незадолго до смерти, последовавшей 5 апреля 1980 года. На его письменном столе остались наброски статей о Гельцер, Полевицкой, Марецкой. Рядом лежали черновики новых глав книги мемуаров. О продолжении этой работы он думал постоянно, исподволь готовил материалы. Для нее, в частности, он отложил несколько страниц из своей рецензии на рукопись «Воспоминаний с комментариями» В. Я. Виленкина, предназначенной для издательства «Искусство». Строки этой рецензии оказались последними написанными его рукой.

Марков уже при жизни был легендой: знаменитый завлит Художественного театра, ближайший сотрудник Станиславского и Немировича-Данченко; автор ставших классическими коротких рецензий, обзоров сезона и театральных портретов; блестящий оратор и полемист; режиссер драматического и музыкального театра; педагог, воспитавший несколько поколений критиков и театроведов... Его авторитет в театральном мире был общепризнан и непререкаем.

В 60-е годы Павел Александрович в театре уже не служил. Местом его основной работы стал ГИТИС, преподавать в котором он начал еще в 1940 году. И как раз в это время наступает вторая волна влияния и славы Маркова — одна за другой выходят его книги, включающие статьи разных лет: «Правда театра» (1965), «В театрах разных стран» (1967), первый том Собрания сочинений (1974). Наконец, несколько опередив последний, четвертый том этого издания, к 80-летию автора появляется сборник «В Художественном театре. Книга завлита» (1976).

Книги эти стали событием. О них много писали, и, главное, их читали и продолжают читать. Творчество Маркова предстало в них полно и многогранно, в росте и изменениях, раскрылось в своей органической целостности.

Но вот перед читателем новая книга Павла Александровича Маркова. Книга особенная, единственная в своем роде. Сам состав ее необычен: в нее вошли главы оставшейся незавершенной «Истории моего театрального современника», ряд неопубликованных при жизни автора статей и не предназначавшийся им для печати юношеский театральный дневник 1912—1914 годов. При такой разнородности материала, при том, что крайние даты написания публикуемых ныне текстов отстоят друг от друга более чем на полвека, эта книга не только подтверждает впечатление целостности творчества Маркова, но и сама являет некое единство, открывая одновременно нечто важное и существенное в логике жизни автора, в его личности, более того — в ходе нашей театральной истории.

Читателю легко заметить перекличку, возникающую между разделами этой книги. «Мои театральные впечатления», писавшиеся Марковым для себя в гимназические годы, очень интересно читать параллельно главам воспоминаний, посвященным тем же событиям. Юношеские записки стали как бы фактической опорой мемуаров. Полученные им тогда впечатления были пронесены автором через всю жизнь и на склоне лет проанализированы во всеоружии профессионального опыта и знания исторических перспектив.

В архиве Павла Александровича сохранились четыре старые тетради с торговой маркой «Мюр и Мерилиз» на обложке. Пожелтевшая хрупкая бумага «в линеечку», черные густые чернила. На первой странице одной из них написано: «Репертуар московских театров. Итоги сезона. Сезон 1912/13 года. Год издания первый. Составлено П. Марковым». П. Маркову в то время едва исполнилось шестнадцать лет. Как рассказывает его сестра, Мария Александровна, про эти тетрадки никто из домашних не знал — Павел Александрович их никогда никому не показывал. Возвращаясь из театра, он закрывался у себя в комнате и что-то писал. Писал — это очевидно,— наслаждаясь воспоминаниями о только что виденном спектакле, быстро, азартно, почти без помарок. Во многих случаях он умудрялся упомянуть всех исполнителей, вплоть до игравших выходные роли, и чувствуешь, какое удовольствие доставляло ему само начертание имени актера, равно как и названия пьесы.

Конечно же, эти обзоры и рецензии несут отпечаток возраста автора — явная наивность соседствует здесь с

юношеским ригоризмом, свежее и точное восприятие искусства порой выражается рецензентскими штампами тех лет. Господствует же надо всем сильное, всепронизывающее чувство влюбленности в театр, очарованности сценой. Этот сплав придает гимназическим записям Маркова совершенно особое обаяние.

Но самое главное и поразительное впечатление: в этих тетрадях уже узнаваем Марков. В них — истоки его восприятия театра и особенностей критического письма. Так, он начинает свои первые обзоры сразу с сути, без всяких околичностей и «литературных заходов»: «В этом сезоне в Малом театре пьесы ставились неинтересные, но разыгрывались прекрасно». Или: «Многие признали текущий сезон для Художественного театра исключительно неудачным в художественном отношении; указывали на провал трагедии Ибсена «Пер Гюнт» и драмы Л. Андреева «Екатерина Ивановна», на очень долгую болезнь О. В. Гзовской и В. Ф. Грибунина, на смерть К. В. Бравича и Ильи Саца, на болезни О. Л. Книппер, Н. С. Бутовой, Вл. Ив. Немировича-Данченко. Что и говорить, причины серьезные и действительно печальные... Но, думается,— продолжает автор,— провала, так любезного сердцу известной части прессы, не было, и нечего поэтому утверждать гибель Художественного театра и заживо его хоронить». Стало быть, уже в те годы Марков умел поместить себя как бы внутрь рассматриваемого явления — и встать над ним. Имел мужество противопоставить свою точку зрения господствующим настроениям критики и предрассудкам зрительного зала.

В тех же гимназических тетрадях обзоры сезона сопровождаются списками полного репертуара каждого театра: помесячно — какого числа какая пьеса игралась, которое по счету это было представление, особо отмечены новые постановки, особо — возобновления; заканчивается реестр неизменно выводами статистического характера: сколько всего сыграно спектаклей в сезон, сколько представлений приходится на каждое название и т. д. И так — по всем театрам, итоги сезона которых он старается осмыслить. Оказывается, Павел Александрович, признанный лидер нашей критики, к тому же талантливый импровизатор, мысль которого легко рождалась в момент выступления, всю свою жизнь, никому о том не рассказывая и не написав ни одной чисто статистической работы, постоянно занимался статистикой совре-

менного театра. В его кабинете осталась кипа больших листов бумаги, где он тщательно фиксировал данные по текущему репертуару всех московских театров 70-х годов. Рядом с названием пьесы разборчиво (это при его-то почерке!) выписаны все даты ее исполнения за сезон, отмечено, какие спектакли игрались утренниками, особо выделены премьеры. Его домашние знали, что из множества получаемых газет Павел Александрович более всего дорожил «Вечерней Москвой»: по публикуемым ею объявлениям он и составлял свои сводки. Сохранились отдельные страницы таких же подсчетов за 30-е и 50-е годы. Статистика давала ему повод для размышлений, ставила вопросы, подсказывала ответы. Его всегда интересовала реальная жизнь театра, действительное место каждого спектакля в репертуаре. Он любил сравнивать «парадную афишу» театра с его будничной афишей, он хотел видеть, чем является на деле этот театр для зрителя, и то, чем он хочет казаться. Не раз говорилось об удивительной объективности Маркова-критика. Теперь мы видим, что это не только дар божий, не только проявление его нравственности, но и результат постоянной самопроверки.

Он всю жизнь собирал театральные программки. В годы, когда их не издавали, или в тех случаях, когда их почему-либо у него не оказывалось, он писал программы спектаклей для себя от руки, вырезал из театральных еженедельников. (Когда в последние годы болезнь приучила его смотреть телевизор, он в огромном блокноте фиксировал состав участников телевизионных премьер.) Программка была для него и воспоминанием и реликвией, но прежде всего документом. Владение полнотой фактов было для него не только непреложным правилом, но и наслаждением. И он неоднократно возвращался памятью к своим подсчетам и ссылался на них в самых ответственных случаях. Выступая в 1948 году на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) и защищая линию руководимого им тогда Музыкального театра, он опроверг, например, утверждение А. И. Хачатуряна, что до революции оперные театры Москвы якобы ставили чуть ли не по семнадцать новых опер в сезон. «У меня есть точные данные, из которых виден репертуар новых современных опер, которые шли в Москве между 1912—1917 годами»,— ответил он тогда. И приводил эти данные по Опере Зимина, по Большому театру — название (одно-два в сезон), ко-

личество представлений и т. д.* Это можно было отнести на счет феноменальной памяти Маркова, но теперь ясно — он пользовался своими старыми записями, где был зафиксирован репертуар не только драматических, но и оперных театров Москвы.

С юных лет уже определилась универсальность Маркова-критика, его открытость разнообразным явлениям искусства. Равно как и интерес к тому, чем живет зрительный зал и как отвечает ему сцена. С обезоруживающей наивностью это проступает в дневниковых описаниях атмосферы спектаклей московских театров в самом начале первой мировой войны. Он с увлечением пишет о том, как играла Ермолова в пьеске «Ветеран и новобранец», как был поставлен и повторен «Апофеоз» в театре Корша, фиксирует накал страстей в зрительном зале и вместе с публикой негодует на дирижера Оперы Зимина, когда тот в день падения Антверпена — несмотря на шумную манифестацию в зале — так и не исполнил бельгийский гимн. «Е. Е. Плотников заклеймил себя этим поступком в наши дни навеки»,— темпераментно обобщает юный хроникер, которому невдомек, что у оркестра могло попросту не быть под рукой необходимых нот. Но и тогда Марков приемлет отнюдь не все, что поставлено в патриотическом духе. Рецензию на спектакль «Фельдмаршал Пруссии» он начинает с утверждения, что данное сочинение — «пьеса на тему дня и самая худшая из таких и без того обыкновенно плохих пьес», а заканчивает следующим пассажем: «Эта пьеса прямо опозорила своего автора, и С. Д. Разумовский должен сгореть со стыда. Следовало бы сделать то же самое и Незлобину, поставившему пьесу в своем театре». Нетерпимость к пошлости подобного свойства осталась у Маркова на всю жизнь, как и к тому ее разряду, который в наши дни называется пижонством. Встречаясь с ним, обычно спокойный Павел Александрович начинал бушевать и мог даже — был такой случай — швырнуть студенту рукопись его курсовой работы. Выкорчевывал он у своих учеников и прокурорский тон, это почти неизбежное свойство молодости, в чем мы можем убедиться, читая некоторые приговоры «Моих театральных впечатлений». Театр он понимал уже тогда как чрезвычайно ответственное дело, как орган общественной мысли, как

---

* См. в кн: Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М., 1948.

то место, где формировались и высказывались наиболее жгучие вопросы времени. «Театр должен волновать и тревожить зрителя»,— Марков не уставал повторять эту простую и верную мысль.

Театр волновал его, тревожил и полонил навсегда. Выбор своего жизненного пути он сделал рано. Об этом свидетельствуют его гимназические тетради. Потом, в мемуарах, Марков напишет: «Еще в юности я мечтал о карьере театрального критика. Мне казалось, что в мире нет ничего обольстительнее этой профессии».

Надо сказать, что его выбор был глубоко самостоятелен. Никаких внешних обстоятельств, подталкивающих к такому решению, не было. Семья, в которой рос Марков, обычная интеллигентная семья со средним достатком и с высокими понятиями о порядочности, долге, трудолюбии, отнюдь не была театральной. Его отец, Александр Павлович Марков, сын смоленского дворянина, после окончания кадетского корпуса служил в Туле, там женился на Александре Арсеньевне Пятницкой, которая родила ему троих детей. Появление на свет младшего, Павла, стоило ей жизни — она умерла от родовой горячки. И тогда в Тулу приехала младшая сестра отца, Александра Павловна, посвятившая семье брата всю жизнь, заменившая детям мать. Она, «мама Саня», вырастила всех троих, руководила их домашним образованием (А. П. Маркова закончила женский Педагогический институт в Петербурге). Она прожила долгую жизнь (отец умер в 1919 году, мама Саня — в 1946-м), и ее присутствие придавало особую человечность и благородство дому в Хомутовском тупике, где семья Марковых жила с 1912 года почти полвека. Этот крохотный Хомутовский тупик у Красных ворот не случайно промелькнул даже в прозе М. Булгакова. Дом этот стал одним из известных и любимых театральных домов Москвы, где постоянно бывали едва ли не все герои «Истории моего театрального современника», а его хозяева неразрывно связали свою жизнь с театром. Сестра Павла Александровича, Мария Александровна, сотрудничала в театральных журналах, в ВТО, помогала брату в подборе иллюстраций к его книгам (иллюстративный материал настоящего тома также подобран ею). Ее муж, А. А. Темерин, актер Театра имени Мейерхольда, был к тому же прекрасным театральным фотографом, по работам которого мы теперь знаем спектакли Мейерхольдовского и Камерного театров. Там, в Хомутовском,

негативы фотографий хранились все годы, пока уже в конце жизни Алексей Алексеевич не передал их в Бахрушинский музей.

Но это было потом. А в юности Марков выбрал свой путь самостоятельно. И свернуть его с этого пути уже не могли ни домашние, ни его университетские профессора во главе с П. Н. Сакулиным, предполагавшим оставить одаренного студента при кафедре. Его не остановили предостережения известного театрального критика П. М. Ярцева, с которым его столкнула судьба: «Когда-нибудь вы узнаете, какая мука быть рецензентом, идти в театр, когда не хочешь, смотреть то, на что тебя не тянет, и говорить людям правду в лицо». Слова Ярцева Марков запомнил навсегда, но их стоит сравнить с тем, как он сам впоследствии говорил о профессии критика: «Хочешь не хочешь — ты обязан (подчеркиваю это еще раз) сказать правду о спектакле, дать ему ясную и определенную оценку. Никакие посторонние мотивы не снимали лежащей на тебе внутренней ответственности перед театром и читателем. Все второстепенное — дружеские связи, нежелание портить отношения с режиссером, субъективное мнение об авторе или об актере, усталость, нежелание идти в театр, отсутствие интереса к данному спектаклю — становилось несущественным». Не правда ли, очень похоже на запомнившуюся ему фразу Ярцева? Только интонация другая. И, может быть, потому, что «нежелания идти в театр» Марков до конца своей жизни так и не испытал. Мария Осиповна Кнебель, с которой в последние годы он обычно появлялся на премьерах, не раз слышала его признание: «Вот так бы и умереть, в театральном кресле»...

Публикуемые впервые в этой книге Дополнения к «Дневнику театрального критика» (составившему третий и четвертый тома Собрания сочинений Маркова) расскажут читателю много интересного о его повседневной творческой деятельности. Некоторые из этих материалов были завершены автором, но не отданы им в печать, другие остались незаконченными. Но Павел Александрович дорожил ими, бережно хранил их в отдельной папке. Они дают нам представление о работе его мысли, об умении увидеть в театральной повседневности движение истории. К сожалению, в «Дополнениях» фактически нет образцов того жанра, который принес Маркову громкую известность еще в 20-е годы,— коротких газетных рецензий. Их рукописей не обнаружено в архиве автора, ве-

роятно, потому, что все они были своевременно завершены и опубликованы. Однако понять подлинный масштаб Маркова-критика невозможно без хотя бы беглого разговора об этом жанре, первыми образцами которого можно теперь считать «Мои театральные впечатления».

С гимназических еще записок Марков привык начинать сразу с дела, «по существу», как он любил говорить. Иногда рецензия открывалась как бы выводом, итогом («Спектакля не было. Был урок режиссерского педагогического мастерства» — так он приступает к разбору «Учителя Бубуса» в Театре имени Мейерхольда), но затем изящно и просто, с безоговорочной доказательностью он подкреплял свою оценку лаконичным анализом спектакля. Пожалуй, есть в этом иногда известная доля лихости: не увлекаясь словесным щегольством, но не скупясь на афоризмы и обобщения, автор как бы показывает почтеннейшей публике, что, стреляя из любого положения, он неизменно попадает «в десятку». В коротких рецензиях, которые появлялись, как правило, на следующий день после премьеры или через день-два после нее, он умел определить место нового спектакля в жизни театра, в общем движении искусства, раскрыть возникающие в связи с ним новые проблемы, а порой и наметить прогнозы. Ритм его деятельности вообще кажется сегодня неправдоподобным, особенно же ритм его газетной работы в тот период, когда он был постоянным рецензентом «Правды». В январе 1925 года, например, его рецензии на ее страницах появлялись 3, 10, 25, 27, 28 и 31-го числа — шесть статей в течение месяца! К этому ритму работы Павел Александрович готовил себя уже в гимназические годы, заполняя свой театральный дневник сразу же в вечер спектакля.

Общим местом стало говорить о чеканной простоте стиля Маркова, ясной краткости его определений и описаний. Тем интереснее читать признания Павла Александровича о том, как он воспитывал в себе эти качества в работе над самыми «непрестижными» журнальными и газетными жанрами — хроникерскими заметками и аннотациями на новые книги. Под руководством Н. Е. Эфроса он сознательно и неутомимо тренировал умение вмещать в минимум строк максимум информации, добиваясь «удобочитаемой и завлекательной формы» для этих заметок, рассеянных по тогдашним журналам «Вестник театра» и «Театральное обозрение» и оставшихся анонимными.

В своих рецензиях Марков удивительно определенен. Порою суров. Его оценки иных премьер несравненно строже, чем последующее их освещение историками. И, может быть, именно поэтому у читателя возникало стойкое ощущение справедливости критика. О том, что ему представлялось неудачей, он писал откровенно и прямо. Это, так сказать, первая степень суровости. Но не единственная. Превосходно владея искусством извлечения ядра без разрушения целостности самого явления, он в иных случаях сознательно и демонстративно разбивал оболочку, да так, что осколки летели далеко и ранили больно. Однако даже в самых воинственных и жалящих его статьях нет ничего общего с проработкой. Ибо вы прекрасно чувствуете корни его позиции, искреннюю боль или чистое негодование, уважение автора к делу театра и его высокой миссии. Только такая позиция и дает, наверное, право на суровость. Разумеется, Марков мог ошибаться. От преувеличений и недооценок не застрахован никто. Важно только, чтобы люди театра знали, что это — честная ошибка, а не проявление предвзятости и не дань конъюнктуре. Абсолютная объективность вряд ли достижима в оценках искусства, тем более в трудном деле оперативного рецензирования. Пример высокой ее степени дают рецензии Маркова, и самые радикальные оценки лишь укрепляют это впечатление. Причины этого в непредвзятости критика, ощутимой независимости его позиции. Марков никогда не прислуживал какому-либо театру или лицам. Вы можете перечесть сегодня все его рецензии (их более трехсот), но они не скажут вам, с кем из актеров он был дружен, а кто был ему человечески далек и неприятен. Разве, например, суровая оценка «Женитьбы» в Третьей студии МХАТ позволит догадаться, что именно на те годы (как рассказал об этом Марков в мемуарах) приходилась тесная дружба его с постановщиком спектакля Ю. А. Завадским?

Марков был превосходным, острым полемистом. Но он знал, как легко ранить человека театра, ибо сам был им. В поздние годы он особенно стремился сказать актеру правду о его недостатках и вместе с тем не обидеть. В молодости его порой захлестывал темперамент. Да и нравы в критике были другие. Среди публикуемых ныне дополнений к «Дневнику театрального критика» есть крайние, заостренно полемические высказывания. Возможно, из-за своей категоричности они и остались нена-

печатанными (здесь имеется в виду прежде всего заметка «Еще о Полевицкой», которую интересно сравнить с объективным, развернутым портретом этой актрисы в «Истории моего театрального современника»).

Наряду с короткой рецензией и театральным портретом коронным жанром Маркова был обзор. В своих обзорах он с необычайной чуткостью схватывал назревающие проблемы театра и со столь же неуклонной последовательностью разрабатывал, углублял их от публикации к публикации. Обзоры, помещенные в настоящем томе, дают яркое представление об этом. В его статьях 20-х годов особо важное место занимает проблема «третьего фронта», которая была заявлена Марковым в конце 1925 года в очередном обзоре, названном «Третий фронт». После «Мандата» — одном из наиболее принципиальных его критических выступлений. Он выдвинул тогда тезис о том, что на смену уходящему в прошлое противостоянию двух еще недавно бушевавших театральных фронтов — новаторского «левого» и академического «правого» — все более зримо возникает «третий фронт» — единый фронт советского театра, смело отбрасывающего былые предрассудки и открывающего пути к смелому и эстетически острому раскрытию современности.

Он неоднократно развивал эту мысль в последующие годы в напечатанных статьях. Теперь мы видим, что Марков сохранил многочисленные неопубликованные тексты, посвященные той же теме и раскрывающие ее новые грани. Естественно, что отпечаток преходящего есть в этих статьях, но скорее в их фразеологии, в частностях, чем в подходе к делу. Они, эти статьи и фрагменты, очень любопытно выглядят именно в одной обложке с мемуарами Маркова: там — воспоминания о борьбе за обновление театра, здесь — сама борьба. Они заставляют ощутить, как долго продолжала его волновать идея «третьего фронта» и как неутомимо он призывал театры, познавая и воплощая новое в жизни, познать и очистить свою собственную сущность. Он снова и снова стремится увести театральную мысль и деятелей театра от споров о быстро стареющих театральных декларациях к разгадке самой театральной практики. В не публиковавшемся ранее великолепном фрагменте о мейерхольдовском «Ревизоре» говорится: «Былые «левые» выступили в защиту оскорбленного Гоголя и увидели в спектакле опасность беспочвенного эстетизма и откровенного ми-

стицизма. Былые «правые», примирившись с «искажением» Гоголя, заявили высокую и непререкаемую художественную ценность спектакля. Споры велись путанно и горячо — самый же мейерхольдовский спектакль оставался долго за пределами споров. Он жил самостоятельной художественной жизнью, оставаясь неразгаданным».

Марковские обзоры помогают разгадывать не только вершинные явления культуры, но и общий ход театрального процесса, его открытия, потери, заблуждения. Публикуемые теперь тексты служат замечательным продолжением и завершением цикла его театральных обзоров, охватывающих почти десятилетие жизни советского театра и представляющих одно из крупнейших явлений советской театральной критики.

Что определило победу Маркова в этом трудном и необходимом жанре, отсутствие которого столь ощутимо сегодня? Умение схватить развитие театрального искусства в целом, увидеть тенденцию в первых, не явных еще проявлениях, закрепить в слове и тем содействовать ее утверждению. Здесь ему немало помогали интуиция и опыт историка, умение видеть истоки современного явления и чувствовать его перспективу. Конкретное явление театральной жизни он умел вывести на перекресток социальных процессов и внутренних закономерностей развития театра, требований зрителя и устремлений художника, на перекресток прошлого и будущего. Поэтому он чутко фиксирует нарождение новых театральных штампов, новых масок и амплуа, предостерегает людей театра от подчинения как старым схемам, так и вновь возникающим стандартам. Удивительным кажется сегодня содержательное богатство его обзоров, его умение поставить в них вопросы такого масштаба, как театр и революция, театр и культурная традиция, становление целостных систем актерского творчества, соотношение режиссерских исканий и актерских школ, проблемы новой драматургии. Не менее привлекает и представимость описываемого, стройность картины в целом и вписанность ее в исторический контекст, пленительная свобода владения материалом. Трезвая аналитичность и высокая требовательность присутствуют здесь в полной мере, равно как и личная позиция автора. Он руководствуется критериями идейно-художественной целостности спектакля, примата содержательной стороны, соответствия опыта сцены опыту жизни, социальной ответственности.

Эти же критерии лежат в основе его первого и единственного мемуарного сочинения. Можно было бы сказать даже, что «История моего театрального современника» — это обзор полутора десятков московских театральных сезонов с автобиографическим сюжетом. Но и «обзор» этот особого рода, да и с сюжетом тоже не так все просто. Действительно, «История моего театрального современника» — первый и, к сожалению, незавершенный опыт мемуарной книги среди богатейшего литературного наследия Маркова. Но отнюдь не первое обращение его к бездонным запасам своей памяти, к личным воспоминаниям. Маркову, как мало кому из театральных критиков, было присуще восприятие театральной современности как продолжающейся на наших глазах истории, движущейся из вчера в завтра. Он всегда ощущал присутствие прошлого опыта в нынешнем дне театра и потому не мог не быть историком современности. Он так много видел и в столь многом участвовал, что воспоминания его — свидетеля и активного строителя советского театра — присутствуют почти во всех его литературных работах.

От десятилетия к десятилетию воспоминания об уходящем прошлом со все большей настойчивостью, все плотнее пронизывали его статьи. Стоит сравнить некролог Ермоловой, опубликованный им в «Правде» в 1928 году, портрет актрисы, вошедший в 1939 году в «Театральные портреты», вторую редакцию этой же статьи (1950 год), обогащенную личными воспоминаниями, и, наконец, страницы о ней в мемуарах. Обобщенный, сдержанно точный набросок перерастает в один из лучших образцов актерского портрета, а затем в развернутый рассказ о собственных впечатлениях от спектаклей с ее участием и о личных встречах с ней, о тех временах, когда Павел Александрович записывал ее ответы на анкету ГАХН об актерском творчестве, принимал непосредственное участие в подготовке ее юбилейного вечера, бывал в ее доме на Тверском бульваре, и т. д. Свидетельства очевидца в сочетании с исследовательским анализом и писательским талантом воссоздания реальности делают бесценными марковские портреты-воспоминания о Южине, Орленеве, Степане Кузнецове. Павел Александрович не раз повторял, что застал старый театр в пору его заката, но заката роскошного, незабываемого. Проблема преемственности культуры была одной из центральных его идей, и он постоянно

обращался к своим впечатлениям об искусстве старых мастеров еще в свои молодые годы, когда так активно и азартно включился в строительство новой театральной культуры.

А потом ему привелось обратиться к воспоминаниям о своих старших друзьях — Качалове, Климове, Михоэлсе, Сахновском — и о сверстниках — Хмелеве, Булгакове, Баталове, Олеше, Ливанове и многих, многих других, кого он пережил.

«История моего театрального современника» и связана с этими статьями Маркова и резко отличается от них: если в прежних работах личные впечатления неизменно претворялись в суммарные обобщения и выводы, то теперь они должны были предстать в своей непосредственности, открыто.

Мысль о том, что Павел Александрович должен писать мемуары, становилась очевидной для всех, кто хоть раз оказывался слушателем его театральных новелл. Он умел и любил рассказывать, и в обширном его устном репертуаре встречались развернутые, чуть ли не многосерийные повествования, своеобразные устойчивые сюжеты. Он нередко использовал их и на занятиях своего критического семинара в ГИТИСе, вводя студентов в самую гущу театрального процесса, в тайны и противоречия актерской психологии. В его рассказах преобладали сжатые до двух-трех фраз эпизоды, интригующие своей недосказанностью, в которых сверкало точно схваченное «зерно» того или иного человека, события и присутствовала мудрая, как бы сознательно охлажденная позиция иронического рассказчика. Подобные рассказы просились быть сведенными воедино и изложенными на бумаге. Друзья Павла Александровича, его ученики много лет убеждали его сесть за мемуары, но он упорно отодвигал от себя эту работу. И не прояви в 60-е годы настойчивости журнал «Театр», кто знает, возможно, Марков так и не взялся бы за книгу воспоминаний. Но Ю. С. Рыбаков и О. С. Дзюбинская (тогдашние главный редактор и ответственный секретарь журнала) уговорили его прочесть в ГИТИСе спецкурс о московской театральной жизни 10—20-х годов, который и должен был стать основой будущей книги. Курс был прочитан и застенографирован. Подчиняясь упорству О. С. Дзюбинской, Павел Александрович правил эти стенограммы, дополнял, переписывал, додиктовывал, и, наконец, с 1967 года главы будущей книги стали появляться на

страницах журнала, получив название «История моего театрального современника».

Почему Марков остановился на этом несколько тяжеловесном, но явно значимом для него названии? В послесловии к Собранию сочинений А. Н. Анастасьев высказал справедливое предположение о влиянии на этот выбор знаменитой в свое время «Истории моего современника» В. Г. Короленко. Можно сказать, что в этом названии сформулирован тот литературный ход, который искал и нашел для себя Марков.

Мемуары — жанр древний, но неопределенный. Каждый слагает его заново, по-своему, в согласии (или в конфликте) с прожитой жизнью, ее смыслом и ее итогами. Марков вроде бы следует автобиографическому сюжету, но этот сюжет с первых же глав двоится под грузом рассказов о жизни театральной Москвы, которую автор воспринимает как часть своей духовной биографии. Вернее было бы сказать, что он выбирает из своего жизненного багажа лишь то, в чем видит часть театрального опыта своего поколения. Упоминая об основных вехах своей биографии, он неизменно уходит от мемуаров типа «сам о себе». Поэтому в первых главах так часто возникает местоимение «мы» — Марков говорит о значении театра для его сверстников, говорит от их имени. Поэтому одним из основных сюжетов книги становится влияние Октябрьской революции на судьбы интеллигенции. «Для нашего поколения — для тех, кому было тогда восемнадцать-двадцать лет,— Октябрьская революция имела решающее и беспрекословное значение...— пишет Марков.— У нас не было мучительных колебаний, которые были свойственны старшему поколению русской интеллигенции,— «принять» или «не принять» революцию. Предреволюционная действительность, война, период февраль — октябрь совпали с нашим детством и отрочеством. И теперь мы благословляли жизнь, которая началась для нас вместе с Октябрьской революцией». Марков превосходно рассказывает о быте голодной, холодной и веселой театральной Москвы тех лет, о романтически глубокомысленных диспутах в ТЕО, о веревочных туфлях и «толстовках», которые носили молодые режиссеры и поэты-теоретики, ибо «быт равнял всех».

Марков возвращается в своих мемуарах ко многому из того, что уже не раз было предметом его театроведческих исследований. Но теперь, когда он пишет о том,

чего уже никто не увидит, ему словно хочется рассказать обо всем — о реалиях театральной жизни, ее атмосфере и ее типах, главных вехах и пустяках, наполнявших быт, радовавших и огорчавших,— у него возникает какая-то иная степень зоркости. И он рассказывает обо всем этом, как всегда, просто и, как всегда, зримо, передавая нам, не видевшим театральной повседневности тех лет, живой облик меняющегося театра, ароматы ушедшей эпохи и ее вкус, иногда терпкий и горький. И на страницах его последней книги эта повседневность представляется нам отнюдь не обыденной, а почти фантастичной — и тем не менее столь же достоверной, как фотография.

Автобиографический сюжет книги воспоминаний — превращение юного поклонника театра в профессионального его работника, многогранность интересов и занятий которого была одной из важных сторон именно его, марковского, театрального профессионализма и вместе с тем выражала время.

Для Маркова театр был жизнью. Для Маркова театр стал работой. И всегда по сути своей он был для него радостью. И если говорить о «сквозном чувстве» мемуаров, то это, несомненно, благодарность театру за дарованную им радость.

Влюбленность в театр, подчинившая Маркова-гимназиста, проходит через всю его жизнь. Без этого всеохватывающего чувства не было бы Маркова. Он умел наслаждаться театром. Старый Малый театр он любил, может быть, более всего за то, что «мы нигде, как в Малом театре, с такой силой не чувствовали радость актерской игры». Он умел ощущать и ценить эту радость и в других ее обличьях. Он сохранил способность с подлинным энтузиазмом воспринимать новизну рождающихся театральных явлений. Он знал, что потрясение — главный, ни с чем не сравнимый дар театра. В самом начале мемуаров Марков рассказывает эпизод, происшедший еще до переезда семьи в Москву. Ему было двенадцать лет. Вспоминая о первых посещениях Художественного театра, он признается, что его мало заинтересовали не только «Синяя птица», но даже «Ревизор» и «Горе от ума». «Зато полным потрясением,— продолжает он,— был «Вишневый сад». Когда слышно было, как заколачивают ставни, и задвинулся занавес за Фирсом — Артемом, я зарыдал. Рыдал я долго, никто не мог меня успокоить. Зал опустел. Ко мне подошел старенький

капельдинер и стал успокаивать. Потом я стоял в фойе бельэтажа... и плакал безутешно». Жизнь Маркова сложилась так счастливо, что театральных потрясений он испытал много. Он знал, что значит «вернуться домой испепеленным и вдохновенным» — этими словами он определил пережитое на «Братьях Карамазовых» в МХТ. И до последних своих дней он шел на спектакль в ожидании чуда, в готовности к нему.

И вместе с тем он любил театр как театр. Само ощущение себя в зрительном зале было для него наслаждением. Иначе он не запомнил бы такой физической, телесной памятью вытянутый зал тульского театра, интерьеры Первой студии МХТ, сохранявшие отпечаток барского особняка, или помещение Театра имени Комиссаржевской в Настасьинском переулке, имевшего облик частной квартиры. Он восхищался «изумительным по архитектуре» залом Малого театра. О театре Корша он пишет: «На самом характере его зрительного зала лежал отпечаток какой-то наивности: беленький, милый, с ложами, обитыми красной материей. Этот наряд шел ему больше, чем теперешний, коричнево-серый. Занавес с необыкновенным видом Неаполя не раздвигался, а взвивался вверх». Вы читаете подобные описания и чувствуете, как, вспоминая о спектаклях, он мгновенно вызывал в себе физическое ощущение пребывания в том или ином зрительном зале и наслаждался этим. Он любил, как сам пишет, театральную суматоху, радость общений, дурачеств, розыгрышей, капустников (в том числе обожал капустники своих студентов 70-х годов). И в то же время он остро чувствовал драматизм театра, его природную жестокость. Драматизм сломанных или несостоявшихся актерских судеб, драматизм профессии режиссера — это он прекрасно ощущал. Жестокость театральной конкуренции, фатальность случайностей — это он знал досконально. Неотвратимость увядания когда-то живых и мощных театральных организмов, неминуемость смены идей и поколений — это он видел, пережил. Может быть, поэтому он был так близок к самой сути театра и не боялся ее. Может быть, поэтому он никогда не писал театральных идиллий.

Отнюдь не идилличны и подготовительные материалы к тем главам «Истории моего театрального современника», которые автор не успел приготовить к печати. Одна из них должна была быть посвящена К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко, другая —

«молодежному правлению» МХАТ, третья — опере и балету предреволюционных лет. В дальнейшем предполагался и рассказ о жизни Музыкального театра, который должен был служить как бы завершением книги Маркова «Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в Музыкальном театре» и охватывать последние годы работы Немировича-Данченко, слияние Музыкального театра с Оперной студией Станиславского, включение в его состав балетной труппы под руководством В. В. Кригер, жизнь театра в те годы, когда его художественным руководителем был Павел Александрович. Подготовительных материалов к этому разделу не сохранилось.

Предварительный план завершения мемуаров в последние годы все разрастался. Для автора становилась все более очевидной возможность под новым углом зрения, не повторяя написанного им в прежних книгах, говорить о своих театральных впечатлениях последующих десятилетий, вплоть до 70-х годов. Вместе с тем чем больше — по логике жизни и по логике книги — Павел Александрович оказывался перед необходимостью рассказывать о собственной работе в МХАТ и Музыкальном театре, тем менее охотно он писал о себе. В последних из опубликованных автором глав — о работе в Художественном театре — исчезает местоимение «мы», которое фигурировало в начальных частях книги, но появляется огромное число новых героев, по существу, заслонивших фигуру автора. Сначала это работники МХАТ, затем его драматурги.

Свой рассказ о людях Художественного театра он начинает — как бы следуя этической программе Станиславского — не с главных его творческих фигур, а с тех, кого принято называть «обслуживающим персоналом»,— с капельдинеров, работников цехов, сторожей и курьеров. Через их характеристику он передает читателю ту необычайную атмосферу серьезности и интеллигентности, которая господствовала в МХАТ. Затем он говорит о «сотрудниках», помощниках режиссера, исполнителях второстепенных ролей — и через них подводит читателя к пониманию единства этических и творческих принципов Художественного театра. И, наконец, дает великолепные портреты «стариков» театра — В. В. Лужского, В. Ф. Грибунина, М. П. Лилиной, О. Л. Книппер. Сказанное об Ольге Леонардовне освещено каким-то особенным светом, преклонением перед ее внутренним изяществом, умом, благородством, жизнелюбием, перед ее личностью.

Неповторимость и масштаб личности более всего интересуют Маркова и в мемуарных рассказах о Л. М. Леонидове, И. М. Москвине, В. И. Качалове — он не раз писал о них раньше, но здесь появляется та новая степень зоркости, проницательности и человеческой проникновенности, которой вообще отмечена «История моего театрального современника».

Отнюдь не идиллия, не тихое и благостное житие предстают перед читателем в мемуарных рассказах Маркова о жизни МХАТ, а сложный, драматичный, порою мучительный процесс саморазвития театрального коллектива. Звучит неожиданная, казалось бы, тема нереализованных возможностей его актеров. «Может быть, его собственный вклад в искусство был ниже его возможностей — судьба всех, даже наиболее удачливых актеров МХАТ»,— сказано о Грибунине. И снова, в еще более обобщенной форме: «Почти каждый из «стариков» играл всего несколько ролей, в которых мог выразить себя полностью. Ради полноты осуществления себя в нескольких ролях — постоянное преодоление себя во имя интересов театра, репертуара, ансамбля».

О МХАТ существует огромная литература, в создании которой участвовали многие по-настоящему талантливые люди. Но едва ли кому-либо из них удалось написать столь сложные и выразительные портреты Станиславского и Немировича-Данченко, какими намечены они в подготовительных материалах к «Истории моего театрального современника». Марков пишет их резко и любовно, восхищаясь гением основателей МХАТ, их творческим максимализмом, постоянной художественной неудовлетворенностью и готовностью к обновлению. Он подчеркивает особенности их страстных и несхожих натур, говорит о противоположности их темпераментов и привычек, об увлечениях и странностях, и о том главном, что объединяло их в совместном служении идее Художественного театра. «Я готов снова и снова повторять,— пишет Марков,— что удивляться надо не тому, что в течение сорока лет они при их страстном отношении к искусству, резко очерченных индивидуальностях и множестве скапливающихся противоречий ссорились... и спорили между собой, а тому, что... с неизменной полной отдачей продолжали служить одному делу». Он не избегает разговора об этих противоречиях и сложностях, но стремится вновь и вновь раскрыть перед читателем коренную близость основателей театра, подвиг их совмест-

ного служения, их мучительную потребность друг в друге. Марков пишет об этом откровенно, тонко и возвышенно, порой лукаво, иногда грустно. Некое сфумато окутывает эти исполинские фигуры. И хотя взяты они во внутримхатовском ракурсе, это не заслоняет их всечеловеческого масштаба.

Марков находит удивительные слова для характеристики первого поколения Художественного театра, его «стариков». Он говорит о том, что им была присуща «какая-то особая привязанность к театру и его неписаным правилам, тот не наигранный, а действительный пафос долга, сердечная неотрывность от самого дела театра». «Чем дольше я живу на свете,— пишет он,— и чем дальше отхожу по времени от них, тем мне яснее и трогательнее становится их духовное и душевное величие, драгоценность их отношения к театру вообще и к МХАТ в частности и в особенности».

Многое, очень многое в подготовительных материалах рассказано мощно и темпераментно, но отдельные сюжеты остались явно непроработанными, рассказанными бегло, как-то предварительно.

И, может быть, самое главное заключается в том, что в них мало, далеко не полно рассказано о роли самого Маркова в жизни Художественного театра. Эти две жизни — жизнь Художественного театра и жизнь Маркова — сплелись удивительно тесно. Марков слишком много получил от Художественного театра и очень многое ему отдал. МХАТ был главным в его жизни — его верой, его счастьем и его мукой. Его убеждения, творческие принципы и художественные пристрастия теснейшим образом связаны с тем огромным явлением мировой культуры, имя которому — Московский Художественный театр. Идеи этого театра были восприняты Марковым широко и непредвзято. Он не только не подпал под власть позднейшего мхатовского догматизма, но всю жизнь темпераментно и настойчиво боролся против омертвления коренных принципов МХАТ, о чем красноречиво свидетельствует его «Книга завлита». Марков уходил из МХАТ и вновь возвращался — разорвать этого союза не мог никто. В середине 50-х годов он ненадолго вернулся в него заведующим художественной частью, потом ставил здесь «Золотую карету» (1957) и «Братья Карамазовы» (1960). Затем вновь вернулся уже членом Совета старейшин МХАТ. И восьмидесятилетие его отпраздно-

вали на мхатовской сцене, и в последний путь его провожали оттуда.

«...Постоянное преодоление себя во имя интересов театра» — можно не сомневаться, что этой драмы, которая, по словам Павла Александровича, была уделом «всех, даже наиболее удачливых из актеров МХАТ» — не избежал и легендарный завлит Художественного театра. Тем более что — как не без горького юмора повторял он в беседах с молодыми завлитами — все ошибки завлита неизбежно оказываются на виду у всего коллектива, а вычленить его вклад в победы театра — дело почти немыслимое и едва ли плодотворное, поскольку едва ли не главная его задача — найти такие пьесы и роли, в которых режиссеры и актеры раскрылись бы наиболее неожиданно и самостоятельно. Скупые, мельком проброшенные замечания Павла Александровича о Репертуарно-художественной коллегии, о возникновении «шестерки» и ее обращении в «пятерку», о взаимоотношениях МХАТ и РАПП, о спорах вокруг «Дней Турбиных» и «Блокады» или «Хлеба», по существу, ставят перед историками нашего театра задачу раскрыть реальный вклад П. А. Маркова в дело Художественного театра — и не только для того, чтобы отдать ему должное, но прежде всего для понимания судеб Художественного театра, логики его отношений с литературой, общей эволюции нашей театральной культуры.

Маркову было свойственно ощущение театра как неостановимого движения, как постоянного обновления. И умение видеть противоречивость этого процесса. Не случайно одно из любимых его определений — «двойственность» (замысла, исполнения, впечатления и т. д.). Слово это имело у него вовсе не однозначный и отнюдь не отрицательный смысл. Личность Маркова также реализует некую систему «двойственностей»: он умел видеть театральный процесс как будто с большой высоты, при том что сам он всегда находился внутри самых жарких художественных борений. Он вообще умел быть одновременным: быть объективным — и выразить себя полностью, любить — и видеть недостатки в своем предмете, судить — и не осуждать, быть рупором общественности — и формировать ее вкусы, соединять непосредственность восприятия («интуитивное волнение» — как он говорил) — и тонкую аналитичность, умение «освободить зерно» (его же слова). Радость бытия он видел в непокое. Не было более тревожного состояния искусства для

Маркова, чем торжествующее благополучие, и более опасного состояния художника, чем самоуспокоенность...

По сути дела, главным занятием в жизни Маркова было искание истины («театральной истины», как заметил он в мемуарах). Но это занятие как будто не было утомительным для него. Казалось, вещи сами поворачивались к нему существенной стороной. В его высказываниях поражала способность подняться над сиюминутностью, над театральными страстями и сказать о главном просто и ясно. С годами это его свойство выступало все более мощно и определенно. Он обладал даром ясного и прямого ви́дения. Непонятно было только, как о сложнейших вещах можно было сказать так просто, и взглянуть на них с такой точки зрения, где как будто сама собой, легко и полно открывается правда. И он никогда не кичился тем, что владеет истиной, никогда не объявлял, что говорит от ее имени.

И еще одно качество пронес Марков через всю жизнь — открытость многим явлениям театра. Смыслом и «сквозным действием» его критической деятельности было восприятие театра в его богатстве, отстаивание его многообразия. В 1927 году он написал: «Каждый художник познает жизнь своими путями; современность настолько богата и разнообразна, что чем больше ищет художник путей для ее познания, тем это общественно значительнее и ценнее». Театральный процесс он воспринимал как такое единство, которое с необходимостью включает в себя творчество художников непохожих, самобытных, оригинальных. Сложность и многообразие вообще представлялись Маркову закономерностью театра, формой выражения динамики жизни. Это принцип, позиция. Отсюда вовсе не следует, что все непривычное в искусстве принималось им безоговорочно. Но он считал необходимым для себя понять внутренний закон и творческую устремленность каждого подлинного художника, он умел проникнуть в интимную логику творчества таких непохожих мастеров, как Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд, Таиров, Брехт, разгадать их двойственность, противоречивость, увидеть их силу и слабости. Он был далек от представления, что развитие — это прямой путь от победы к победе. «Иные ошибки и неудачи значительнее громких побед» — эту мысль он повторял неоднократно, связывая ее, однако, лишь с теми опытами, где художник стремится решать серьезные и новые задачи, где театр стремится говорить о насущных вопросах жизни.

И если попытаться сказать о главном в Маркове, то, пожалуй, оно именно в том, что у него не было «предрассудка любимой мысли», что за всю свою долгую жизнь он не подчинился ни одной из догм и не создал ни одной новой.

Теперь уже никто и никогда не расскажет о театральной Москве и Художественном театре так, как это мог и умел Павел Александрович Марков, и с тем правом, которое имел только он.

Но именно теперь все сказанное им приобрело новое значение и смысл, приобрело качество исторического документа, свидетельства, цены которому — нет.

Указатель имен

Указатель драматических и музыкально-драматических произведений

Содержание

Марков П. А.

М26 Книга воспоминаний/Предисл. А. О. Степановой; Послесл. А. А. Михайловой.— М.: Искусство, 1983. 608 с., 24 л. ил..

«Книга воспоминаний» выдающегося советского театрального критика, педагога, режиссера П. А. Маркова охватывает период театральной жизни Москвы от предреволюционных лет до первых послереволюционных десятилетий. Интересен раздел «Дополнения к «Дневнику театрального критика», включающий его неопубликованные статьи.

М $\frac{4907000000-003}{025(01)-83}$ 95-83

ББК 85.443 (2)7
792С

П. А. Марков

КНИГА ВОСПОМИНАНИЙ

Редактор *З. П. Удальцова*
Художник *В. Ю. Марковский*
Художественный редактор *И. Г. Румянцева*
Технический редактор *Н. С. Еремина*
Корректоры *О. Г. Завьялова и М. Л. Лебедева*

ИБ № 1540

Сдано в набор 16.03.82. Подп. в печать 06.10.82. А1 0573. Высокая печать Гарнитура литературная. Бумага книжно-журнальная № 2 и мелованная. Усл. печ. л. 34,44. Уч.-изд. л. 36,487. Изд. № 4089. Тираж 30 000. Заказ № 33. Цена 2 р. 60 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., д. 3. Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 28

В. И. [illegible], играв хорошо, остался на [illegible]
и стал [illegible]. [illegible] [illegible]
руками, [illegible] [illegible], [illegible] и [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]. [illegible]
[illegible] [illegible] и [illegible] [illegible]. Видимо, роль
[illegible] в [illegible] [illegible] В. И. [illegible].

А. В. Рубанцын(?) ([illegible]) не дала [illegible]
[illegible], не дала [illegible]; [illegible] – [illegible].
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

Очень хороши декорации по эскизу С. А.
Виноградова.

Н. И. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
пьесу. У [illegible] в [illegible] в [illegible], [illegible]
и [illegible] в 14 году, [illegible]. Санин(?)
журнал! Редакция этого журнала [illegible]
[illegible] Н. И. [illegible] благодарность за
весьма [illegible] [illegible].

Но в [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]



остальные по-русски.

Вдобавок была ужасная постановка; и несрепетированность, и это после праздников, сумевших бы хоть немного театру, итальянская „Жидовка" и „[illegible]" помогли?

Само ~~исполнение~~ и ныне тоже не отличалось блестящим ~~[illegible]~~.

Лучше всех пел и, пожалуй, играл И. С. [illegible] (Рикард). Его великолепный голос звучал превосходно. Он легко и свободно берет высокие ноты и очень недурно играет.

Г. А. Бакланов в партии Ренато [illegible] „[illegible]" [illegible] положительно [illegible]. Его „Ренато" [illegible] не правдоподобен. [illegible] очень [illegible]. [illegible] не на высоте. [illegible]


2р. 60к.